Il suo corpo, Lui stesso

Al vertice dell'horror si trova il film slasher (o splatter o shocker o stalker): la storia immensamente genetica di uno psicopatico che uccide a colpi di pistola una serie di vittime, per lo più femminili, una dopo l'altra, finché non viene sottomesso o ucciso, di solito dall'unica ragazza sopravvissuta. [1] Intriso di tabù e sconfinando vigorosamente nel pornografico, il film slasher è in gran parte al di fuori della portata del pubblico rispettabile (di mezza età e di classe media). È anche rimasto in gran parte al di fuori dell'ambito di una critica rispettabile. Fondamentali nei drive-in e nelle case di sfruttamento, dove "si mescolano ai film a luci rosse e ai film d'azione da macho", sono film che "non vengono mai trattati".[1] Persino le riviste che celebrano il "trash" disconoscono lo slasher, di solito passandolo sotto silenzio o deplorandolo come un'aberrazione degenerata. [3] Gli articoli delle riviste cinematografiche sul genere raramente vanno oltre la tecnica, gli effetti speciali e i profitti. I giornali relegano le recensioni degli slasher alla rubrica "Joe Bob Briggs, critico cinematografico del drive-in di Grapevine, Texas", il cui tono basso e campanilistico ("Stiamo parlando di due seni, quattro litri di sangue, cinque cadaveri, Joe Bob dice di vederlo")

[1] Una versione più lunga di questo saggio è stata pubblicata con il titolo "Her Body, Himself: Gender ln the Slasher F "llm" in *Representations* 20 (1987). A quel tempo, gli unici studi completi sui film slasher o splatter (definiti in modo molto ampio) erano il poco utile *St#y Out of the 5Jwwtr* di William Schoell e *Sp/4tkr* Movie$ di John McCarty. Da allora, Dika ha pubblicato Gmnes *of Terror,* un'analisi strutturale e socio-politica del film slasher (o stalker) propriamente detto. Da allora, naturalmente, la stessa formula slasher è passata, in una veste o nell'altra, al mainstream; si veda il postumo.

[1] Dickstein, "L'estetica dello spavento", p. 34.

[3] "Will Rogers diceva di non aver mai incontrato un uomo che non gli piacesse, e io posso davvero dire lo stesso del cinema", scrive Harvey R. Greenberg nel suo inno all'horror, The *Movie$ on Your* Mind. La sua affermazione, tuttavia, non si estende alla "pletora di esecrabili imitazioni (di *Psycho)* che hanno svilito il cinema" (p. 137).

stabilisce quella che viene considerata la distanza necessaria tra il pubblico dei lettori e il film. [4] Ci sono naturalmente i casi eccezionali: critici o osservatori sociali che hanno visto almeno alcuni film e hanno cercato di confrontarsi con la loro etica o estetica o con entrambe. Quanto sia travagliato il loro compito lo si capisce dai risultati divergenti. Per un critico, *The Texas Chain Saw Massacre* è "il *Via col vento* dei film di carne".[5] Per un altro è un "ignobile pezzo di merda malata... nient'altro che un isterico ritmo, un'accozzaglia imbecille di ismo cannibale, voodoo, astrologia, vari culti hippie e un'implacabile violenza sadica, tanto estrema e orrenda quanto una completa mancanza di immaginazione può renderla".6 Un terzo scrive: "Il *Texas Chain Saw Massacre è un film che non ha nulla da invidiare ai film di carne"*."[6] Un terzo scrive: "L'intelligenza cinematografica del regista Tobe] Hoo per diventa sempre più evidente a ogni visione, man mano che si supera l'impatto traumatizzante iniziale e si impara a rispettare la pervasiva felicità del posizionamento e del movimento della macchina da presa*"*.[7] Il Museum of Modem Art acquistò il film lo stesso anno in cui almeno un Paese, la Svezia, lo mise al bando.

L'approccio di Robin Wood è meno estetico che etnografico. "Per quanto si possa rifuggire dall'esposizione sistematica a questi [film slasher], per quanto si possano deplorare i fenomeni sociali e le mutazioni ideologiche che riflettono, la loro popolarità... suggerisce che, anche se fossero uniformemente esecrabili, non dovrebbero essere ignorati"."[8] Possiamo fare un ulteriore passo avanti e suggerire che le qualità che collocano il film slasher al di fuori del sistema estetico abituale - e che lo rendono, insieme alla pornografia e all'horror di bassa lega in generale, la categoria di film "più probabilmente tradita da un trattamento artistico e da valori di produzione sontuosi "[9] - sono le stesse qualità che lo rendono una fonte così trasparente per gli atteggiamenti (sub)culturali verso il sesso e il genere in particolare. Non mediati da una fantasia ultraterrena, da una trama di copertura, da trasformazioni bestiali o da una routine civilizzata, i film slasher ci presentano in termini sorprendentemente diretti un mondo in cui il maschile e il femminile sono in disperato contrasto ma in cui, allo stesso tempo, la mascolinità e la femminilità sono più stati della mente che del corpo. La premessa di questo capitolo, quindi, è che il film slasher, non nonostante ma proprio per la sua crudezza e ripetitività compulsiva, ci offre un quadro più chiaro dell'attuale sessualità.

• "Joe Bob Briggs" è stato evidentemente inventato come soluzione al problema del *Da/4s Times Hemld di* "come coprire i film trash". Si veda "American Chronicles; The Life and Times of Joe Bob Briggs, So Far" di Calvin Trillin, *New Yorker,* 22 dicembre 1986, pp.
88.

Lew Brighton, "Saturno retrogrado", pag. 27.

[6] Stephen Koch, "Fashions in. Pornografia", pp. 108-9.

[7] Wood, "Il ritorno del represso", p. 30.

[8] Robin Wood, "La bellezza batte la bestia", p.

63. Dickstein, "L'estetica dello spavento", p. 34.

atteggiamenti, almeno tra il segmento di popolazione che costituisce il suo pubblico di un tempo, rispetto ai prodotti legittimi del migliore stu dios.

Se la popolarità da sola misura l'idoneità di una forma per lo studio, e se i profitti e i sequel sono la misura della popolarità, allora lo slasher si qualifica. *Halloween* è costato 320 dollari,()(N) per essere realizzato e in sei anni ha incassato più di 75.000.000 di dollari; anche un film altamente prodotto come *Shining* ha ripagato i suoi costi dieci volte. *Alien* (un film di fantascienza/slasher) e *Le colline hanno gli occhi* sono alla seconda parte. *The Texas Chain Saw Massacre* e *Psycho* sono attualmente alla terza parte. *A Nightmare on Elm Street* e *Halloween* hanno raggiunto la quinta parte e *Venerdì 13 l'*ottava. Questi film sono meglio considerati come remake che come sequel; sebbene la parte successiva pretenda di riprendere il discorso interrotto dalla parte precedente, nella maggior parte dei casi si limita a duplicare, con lievi variazioni, la trama e le circostanze - la formula - del suo predecessore. Né i diversi titoli indicano trame diverse; *Venerdì 13* è ambientato in un campo estivo e *Halloween* in città, ma la storia è più o meno la stessa, ripetuta in questi tredici film e in decine di altri simili con nomi diversi. La popolarità dello slasher cominciò a diminuire a metà degli anni Ottanta e alla fine del decennio la forma era in gran parte esaurita.

Ma per circa dodici anni lo slasher è stato la forma di "sfruttamento" preferita dai giovani fan dell'horror. Sebbene anche le ragazze andassero a vedere i film slasher, di solito in compagnia di fidanzati ma a volte in gruppi dello stesso sesso (la mia impressione è che la serie *Nightmare on Elm Street* in particolare attirasse le ragazze in gruppo), il pubblico di maggioranza, forse anche più del pubblico dell'horror in generale, era in gran parte giovane e in gran parte maschile, in particolare gruppi di ragazzi che incitano l'assassino ad aggredire le sue vittime e poi invertono la loro tendenza ad incitare la sopravvissuta ad aggredire l'assassino. I giovani maschi sono anche, suggerisco, il pubblico implicito del film slasher, l'oggetto del suo discorso. La questione, quindi, riguarda l'interesse di quel particolare pubblico in quel particolare incubo; cosa c'è di così cruciale nella storia da giustificare il prezzo d'ingresso e quali sono le implicazioni per l'attuale discussione sulle donne e il cinema.

IL FILM SLASHER

L'antenato designato del film slasher è *Psycho* (1960) di Hitchcock. I suoi elementi sono familiari: l'assassino è il prodotto psicotico di una famiglia malata, ma è comunque riconoscibile come umano; la vittima è una donna bella e sessualmente attiva; il luogo non è la casa, ma un'abitazione a Ter-

L'arma è qualcosa di diverso da una pistola; l'attacco è registrato dal punto di vista della vittima e arriva con una rapidità scioccante. Nessuna di queste caratteristiche è originale, ma il successo inaudito della particolare formulazione di Hitchcock, soprattutto la sessualizzazione del movente e dell'azione, ha dato vita a una marea di imitazioni e variazioni. Nel 1974, tuttavia, è emerso un film che ha rivisto il modello di *Psycho* a tal punto e in modo tale da segnare una nuova fase: *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper). [10] Insieme a *Halloween* di Gohn Carpenter (1978), ha dato vita a una nuova ondata di variazioni e imitazioni.

La trama di *Chain Saw* è abbastanza semplice. Cinque giovani attraversano il Texas a bordo di un furgone; si fermano in una casa abbandonata e vengono uccisi in serie dai figli psicotici di una famiglia degenerata del posto; l'unica sopravvissuta è una donna. L'orrore, ovviamente, sta nell'elaborazione. All'inizio del film il gruppo raccoglie un autostoppista, ma quando questi appicca un incendio e taglia il braccio di Franklin (dopo aver già tagliato la propria mano), lo cacciano via. La casa abbandonata che visitano in seguito, un tempo dimora dei nonni di Sally e Franklin, si rivela essere proprio accanto alla casa dell'autostoppista e della sua famiglia: suo fratello, Leatherface; il loro padre; un nonno anziano e solo marginalmente vivo; e la loro nonna morta e il suo cane, i cui cadaveri mummificati vengono inclusi cerimonialmente nelle riunioni di famiglia. Tre generazioni di lavoratori del mattatoio, un tempo orgogliosi del loro mestiere ma ora soppiantati dalle macchine, hanno adottato l'omicidio e il cannibalismo come stile di vita. La loro casa è grottescamente decorata con resti umani e animali: ossa, piume, capelli, pelli. I giovani si allontanano durante l'esplorazione della casa e dei terreni abbandonati e vengono eliminati uno ad uno da Leath erface e Hitchhiker. L'ultima è Sally. Gli altri vengono attaccati e uccisi con grande rapidità, ma Sally deve lottare per la sua vita, sopportando ogni sorta di orrore durante la notte. All'alba riesce a raggiungere l'autostrada, dove sale su un pick-up e si salva. Lo stesso vale per la trama di *Halloween:* un killer psicotico (Michael) si aggira per una piccola città il giorno di Halloween e uccide una serie di amici adolescenti, uno dopo l'altro; solo Laurie sopravvive. Il colpo di scena è che Michael è fuggito dal manicomio in cui è rinchiuso dall'età di sei anni, quando uccise sua sorella pochi minuti dopo che lei e il suo fidanzato si erano separati in seguito a un interludio illecito nel letto dei genitori di lei. Quell'omicidio, in flashback, apre il film. È raccontato interamente in prima persona dall'assassino (I-camera), e solo dopo il fatto è possibile vedere la scena del crimine.

[10] Per un resoconto dei modi in cui l'aspetto "horror familiare" della formula di *Psycho* si è evoluto nel corso dei decenni, si veda Patricia Erens, "The Stepfather".

identità del colpevole. Quindici anni dopo, Michael es esce di prigione e torna per uccidere Laurie, che considera un'altra versione di sua sorella (un sequel chiarisce che si tratta in realtà della sua sorella *minore*, adottata da un'altra famiglia all'epoca della precedente tragedia). Ma prima di arrivare a Laurie, Michael fa fuori i suoi amici del liceo: Annie, in auto mentre va dal suo ragazzo; Bob, che va in cucina a prendere una birra dopo aver fatto sesso con Lynda; Lynda, che parla al telefono con Laurie e aspetta che Bob torni con la birra. Alla fine rimane solo Laurie. Quando sente Lynda strillare e poi tacere al telefono, lascia la sua casa di babysitter per andare da Lynda. Qui scopre i tre corpi e fugge, inseguita dall'**assassino**. Il resto del film è dedicato alla lotta tra Laurie e Michael. Lui si accanisce su di lei e lei lo sfugge (correndo, nascondendosi, sfondando le finestre per fuggire, chiudendosi in casa) o lo colpisce (una volta con un ferro da calza, una volta con una gruccia). Alla fine, il dottor Loomis (lo psichiatra di Michael nel film) interviene e spara all'assassino (anche se non in modo così fatale da impedire il suo ritorno nei sequel)11 .

Prima di passare all'inventario dei componenti generici, aggiungiamo un terzo esempio successivo: *The Texas Chain Saw Massacre II,* del 1986. La famiglia del mattatoio (ora simpaticamente chiamata Sawyer) è la stessa, anche se più anziana e, grazie al loro successo senza precedenti nel settore della salvia, più ricca. [12] Quando il signor Sawyer inizia a sospettare, grazie alle sue trasmissioni, che una disc jockey di nome Stretch sappia più del dovuto su uno dei loro recenti crimini, invia i suoi figli Leatherface e Chop Top alla stazione radio a notte fonda. Lì sequestrano il tecnico e mettono alle strette Stretch. Nel momento cruciale, però, la motosega di Leatherface perde potenza. Mentre Stretch si rannicchia di fronte a lui, lui preme la lama, ormai ferma, sulla sua coscia e la uccide.

[11] Dik.a descrive la sequenza narrativa del film "stalker" standard come segue. Evento passato: La giovane comunità è colpevole di un'azione illecita; l'assassino vede una ferita, una colpa o una morte; l'assassino uccide i membri colpevoli della giovane comunità. Evento presente: un evento commemora l'azione passata; la forza distruttiva dell'assassino viene reagita; l'assassino identifica nuovamente i colpevoli; un membro della vecchia comunità avverte la giovane comunità; la giovane comunità non presta attenzione; l'assassino perseguita i membri della giovane comunità; l'assassino uccide i membri della giovane comunità; l'eroina vede la portata degli omicidi; l'eroina vede l'assassino; l'eroina combatte con l'assassino; l'eroina uccide o sottomette l'assassino; l'eroina sopravvive; ma l'eroina non è libera. Si veda il suo *Giochi del terrore,* soprattutto a p. 136.

[12] L'evoluzione del tema delle salsicce umane è tipica dell'andamento a ritroso dell'horror di bassa lega. *Texas Chain Saw Massacre I* lo accenna; *Motel Hell* lo trasforma in un'industria ("Farmer Vincent's Smoked Meats: This is It!" proclama un cartellone pubblicitario locale); e *Texas Chain Saw Massacre II* lo espande a una gara di degustazione di chili a livello statale.

contro l'inguine di lei, dove lo tiene instabilmente mentre sussulta e sussulta in quello che capiamo essere l'orgasmo. Dopodiché i figli se ne vanno. L'intrepida Stretch li rintraccia nel loro covo sotterraneo fuori città. Cadendo nell'equivalente texano di una tana di coniglio, Stretch si ritrova nelle camere sotterranee dell'operazione Sawyer. Qui, tra tutto l'armamentario del mattatoio e tra pareti che grondano sangue, vivono e lavorano i Sawyer. Come la decrepita villa della prima parte, le parti residenziali dello stabilimento sono pittorescamente decorate con resti umani e animali. Dopo una lunga battaglia per mano dei Sawyer, Stretch riesce ad arrampicarsi attraverso un canale di scolo e poi su un pinnacolo vicino, dove trova una motosega e respinge l'ultimo assalitore. Il Texas Ranger, che l'aveva seguita dai Sawyer con l'intenzione di salvarla e risolvere il caso, muore evidentemente in un'esplosione di granate nel sottosuolo, lasciando Stretch come unico sopravvissuto.

Il debito spirituale di tutti i film slasher successivi al 1974 nei confronti di *Psycho* è evidente, ed è raro che non si renda un omaggio visivo, per quanto breve, all'antenato: se non in una pugnalata sotto la doccia, allora in uno scarico che spurga o nell'ombra di una mano che brandisce un coltello. Non meno evidente, tuttavia, è il fatto che gli esempi successivi al 1974 hanno, come al solito
modo folcloristico, hanno contemperato non solo i termini di Hitchcock ma anche, nel tempo, i propri. Abbiamo, insomma, una formula cinematografica con una storia di ventisei anni, di cui la prima fase, dal 1960 al 1974, è dominata da un film fortemente radicato nella sensibilità degli anni Cinquanta, mentre la seconda fase, racchiusa nei due film di *Texas Chain Saw* del 1974 e del 1986, risponde ai valori della fine degli anni Sessanta e dell'inizio degli anni Settanta. Che la formula nella sua veste più recente possa essere in declino è suggerito dalla qualità campy e auto-parodica di *Texas Chain Saw II, così* come dall'emergere, nel teatro legittimo, della satira slasher *Buckets of Blood.* Tra il 1974 e il 1986, tuttavia, la formula si è evoluta e ha prosperato in modi interessanti per gli osservatori della cultura popolare, soprattutto per quelli che si occupano della rappresentazione delle donne nel cinema. Per comprendere in termini specifici la natura di questa mutazione, prendiamo come punto di riferimento *Psycho* e passiamo in rassegna il genere per categorie di componenti: assassino, luogo, armi, vittime ed effetti di shock.

Assassino

Lo psichiatra alla fine di *Psycho* spiega ciò che avevamo già intuito dall'azione: che Norman Bates aveva introiettato sua madre, nella vita una "donna appiccicosa ed esigente", in modo così completo da costituire il suo altro sé, il suo controllo. Non Norman, ma "la metà materna della sua mente" ha ucciso Marion - ha dovuto uccidere Marion - quando ha

(la metà di Norman) si è trovato eccitato da lei. L'idea di un assassino spinto dalla furia psicosessuale, in particolare di un uomo in difficoltà di genere, si è dimostrata duratura e la progenie di Nor man Bates ha segnato il genere fino ai giorni nostri. Così come Norman indossa gli abiti della madre durante i suoi atti di violenza ed è ritenuto, dai personaggi dello schermo e anche, per un po', dagli spettatori del film, sua madre, così l'assassino dell'imitazione di Psycho *Dressed to Kill* (Brian De Palma, 1980), uno psichiatra travestito, sembra, fino al suo svelamento, una donna; come Norman, deve uccidere le donne che lo eccitano sessualmente. Allo stesso modo, in forma attenuata, Hitchhiker, Chop Top e Leatherface nei film di *Chain Saw*: nessuno dei fratelli mostra segni evidenti di confusione di genere, ma la loro catechesi nella famiglia malata, in cui la madre è vistosamente assente ma il cadavere conservato della nonna (che risponde al corpo trattato della signora Bates in *Psy cho)*[13] è vistosamente presente, ha palpabilmente arrestato il loro sviluppo. Entrambi hanno vent'anni (trenta, nella seconda parte), ma Hitch hiker e Chop Top sembrano dei ragazzini malmessi e Leatherface si dimena in un'aria da neonato.

Leatherface in *Texas Chain Saw Massacre.*

[13] E rispondendo ai filmati di sua madre che "Buffalo Bill" (l'aspirante psicocriminatore transessuale de *Il silenzio degli innocenti)* fa girare compulsivamente per sé ogni sera. Così, in ogni caso, il romanzo; il film omette il dettaglio, che ricorda anche i filmati dell'infanzia, comprese le riprese del funerale della madre, che Mark proietta compulsivamente per sé in *Peeping Tom* (vedi capitolo 4).

grasso dietro il grembiule da macellaio. Come Norman Bates, nella cui camera da letto sono ancora esposti i suoi giocattoli d'infanzia, l'autostoppista/Chop Top e Faccia di cuoio sono permanentemente chiusi nell'infanzia. Solo quando Leatherface "scopre" il sesso nella seconda parte perde la sua voglia di uccidere. In *Motel Hell,* una rivisitazione dell'horror moderno con particolare riferimento a *Psy cho* e *Chain Saw II,* ci troviamo più volte di fronte al ritratto di una madre morta che presiede silenziosamente a ogni sorta di atto cannibalistico e incestuoso da parte dei suoi figli adulti. L'incarnazione più recente di Norman Bates è il Buffalo Bill *di Silence of the lAmbs*, un aspirante transessuale fissato con la madre che, essendogli stata negata l'operazione di cambio di sesso, si cuce il proprio vestito da donna con pelli di donne vere.

Non meno in preda alla fanciullezza è l'assassino di *Gli occhi di Laura Mars* (1978). Figlio di una prostituta, una donna isterica assente per giorni interi, l'assassino ha finora messo a frutto la sua rabbia infantile nel lavoro di polizia - il film fa dell'ironia - ma la vista delle fotografie violente di Laura la fa scatenare in tutta la sua forza. L'assassino di *Hell Night* è l'unico membro della sua famiglia ad essere sopravvissuto, da bambino, a una furia omicida da parte del padre; l'esperienza lo ha condannato a una vita ultraterrena da assassino. In *Hallow een* l'assassino *è* un bambino, almeno in prima istanza: Michael, che all'età di sei anni si infuria a tal punto con la sorella (evidentemente per i suoi rapporti sessuali con il fidanzato, messi in atto sul letto dei genitori) da pugnalarla a morte con un coltello da cucina. Il resto del film racconta il suo ritorno alla follia omicida all'età di ventuno anni, e Or. Loomis, che nel frattempo ha supervisionato il caso, spiega che sebbene il corpo di Mi chael abbia raggiunto la mahlrità, la sua mente rimane congelata nella furia infantile. In *It's Alive,* l'assassino è un neonato letterale, evidentemente reso monco dall'apprensione intrauterina dell'ambivalenza dei suoi genitori (che all'inizio della gravidanza hanno preso in considerazione l'aborto).

Anche gli assassini la cui infanzia non è immediatamente in discussione e che non mostrano una palese confusione di genere sono spesso sessualmente disturbati. L'assassino di *A Nightmare on Elm Sreet* è un pedofilo non morto. L'assassino di *Slumber Party Massacre* dice a una giovane donna che sta per aggredire con un trapano: "Carina. Siete tutte molto belle. Io vi amo. Ci vuole molto amore per fare questo. Sai che lo vuoi. Tu lo vuoi. Sì". Quando afferra lo psicopatico

dinamica della sihlation nel famigerato episodio inguinale di *Texns Chain Saw II,* Stretch tenta una mossa disperata: "Sei davvero bravo, sei davvero bravo, sei il migliore", ripete; ed effettivamente, im

Subito dopo l'eiaculazione, Leatherface diventa palesemente meno interessato alla sua sega. Il parodico *Motel Hell* lo dice chiaramente: "Il suo uccello non funziona; lo vedrete quando si toglierà la tuta: è come un cesso...".

prugna secca", dice Bruce del fratello assassino Vincent quando viene a sapere che Terry ha intenzione di sposarlo. Terry non se ne accorge mai, perché la sera del suo matrimonio tenta (manco a dirlo) non il sesso ma l'omicidio. Lo stupro vero e proprio è praticamente inesistente nei film slasher, evidentemente con la premessa - come suggerisce l'episodio dell'inguine - che la violenza e il sesso siano non concomitanti ma alternativi, l'uno sostituto e preludio dell'altro come il film horror per adolescenti è sostituto e preludio del film "per adulti" (o il film di carne sostituto e preludio del film di pelle). [14] Quando Sally sotto tortura *(Texas Chain Saw* I) grida "Farò tutto quello che volete", con intenzioni sessuali, i suoi assalitori rispondono solo imitandola in termini grossolani; lei ha profondamente frainteso la psicologia.

Le donne assassine sono poche e le loro ragioni per uccidere sono molto diverse da quelle degli uomini. Con la possibile eccezione della madre assassina in *Venerdì 13 I,* non mostrano alcuna confusione di genere. Nella maggior parte dei casi la loro rabbia non deriva da esperienze infantili, ma da momenti specifici della loro vita adulta in cui sono state abbandonate o tradite da uomini *(Strait-Jacket, Play Misty for Me, Attack of the SO-Foot* Woman). [15] (Dei film di vendetta per stupro come *Ms. 45* e *I Spit on Your Grave* parlerò nel capitolo 3). *Venerdì 13 I* è un'anomalia degna di nota. L'assassino si rivela una donna di mezza età il cui figlio, Jason, è annegato anni prima a causa della negligenza degli animatori del campeggio. L'anomalia, tuttavia, non viene mantenuta nei sequel. Qui l'assassino è Jason stesso, che non è morto ma vive in una capanna nella foresta. Lo schema è familiare: il suo movente è la vendetta per la morte della madre, il cui eccessivo attaccamento si manifesta nell'incastonare la sua testa mozzata. Come Stretch nell'episodio dell'inguine di *Texas Chain Saw II,* la ragazza che fa la comitiva finale con Jason nella seconda parte vede la teca, ne coglie il significato (è laureata in psicologia) e si salva ripetendo in tono di comando: "Sono tua madre, Jason; metti giù il coltello". Jason, da parte sua, inizia a vedere sua madre nella ragazza (I-camera) e le obbedisce.

" Scrive Wood: "La liberazione della sessualità nel film horror è sempre presentata come perversa, mostruosa ed eccessiva, e sia la perversione che l'eccesso sono il risultato logico della repressione. In nessun altro caso questo è stato portato avanti come in *Texas [Chain Saw/ Massacre fl1.* Qui la sessualità è totalmente pervertita dalle sue funzioni, diventando sadismo, violenza e cannibalismo. È sorprendente che non vi sia alcun accenno al fatto che Sally sia l'oggetto di una minaccia apertamente sessuale; deve essere tormentata, uccisa, smembrata e mangiato, non violentato" {"Il ritorno del represso", p. 31).

15 Il pregiudizio è intatto nei due esempi non horror di film con donne assassine del 1991, *Pensieri mortali* e *Thelma atUI Lcuise.* I bersagli del primo sono impossibili bande di hus; del secondo, un aspirante stupratore e, indirettamente, un camionista impudente {non viene ucciso lui stesso, ma il suo camion a diciotto ruote).

Nei film del tipo *Psycho (Vestito per uccidere, Gli occhi di Laura Mars),* il mostro è un interno, un uomo che funziona normalmente nell'azione fino a quando, alla fine, il suo altro sé viene rivelato. *Texas Chain Saw* e *Hal loween* hanno introdotto un altro tipo di mostro: uno il cui unico ruolo è quello di assassino e la cui identità come tale è cara fin dall'inizio. Norman può avere una metà normale, ma questi killer non ne hanno nessuna. Sono disadattati ed emarginati. Michael è un fuggitivo da un manicomio disabitato; Jason vive nella foresta; i figli di Sawyer conducono una sanguinosa esistenza sotterranea fuori città. E non sono nemmeno molto visti. Li vediamo solo di sfuggita: pochi e lontani all'inizio, più frequenti verso la fine. Di solito sono grandi, a volte sovrappeso, e spesso mascherati. In breve, possono essere riconoscibili come umani, ma lo sono solo marginalmente, così come sono solo marginalmente visibili alle loro vittime e a noi spettatori. Sotto un aspetto fondamentale, tuttavia, gli assassini sono sovrumani: la loro virtuale indistruttibilità. Proprio come Michael (in *Hallaween) si* rialza ripetutamente da colpi che avrebbero fermato un uomo inferiore, così Jason (nei film di *Venerdì 3*) sopravvive ad un'aggressione dopo l'altra per tornare in un sequel dopo l'altro. Vale la pena notare che, in ogni serie, gli assassini sono normalmente gli elementi fissi e le vittime quelli mutevoli.

Posto terribile

Il luogo terribile, nella maggior parte dei casi una casa o un tunnel, in cui le vittime prima o poi si ritrovano è un elemento venerabile dell'horror. La villa dei Bates è solo uno di una lunga lista di luoghi di questo tipo, che continua, nello slasher moderno, con la villa in rovina di *Texas Chain Saw I,* la villa abbandonata e infestata di *Hell Night,* la casa in vendita ma invendibile di *Halloween* (punto di partenza anche per film come *Rosemary's Baby* e *The Amityville Horror),* e così via. Ciò che rende queste case terribili non è solo la loro de crepitude vittoriana, ma anche le terribili famiglie - assassine, incestuose, canni balistiche - che le occupano. Così la villa dei Bates racchiude la storia di una madre e di un figlio chiusi in un legame malato, e così la villa/labirinto di *Texas Chain Saw* ospita una nidiata di fuorilegge presieduta dal cadavere in decomposizione della nonna. La capanna nella foresta di Jason (nei sequel di *Venerdì 13*) non è una villa, ma ospita un'altra madre mummificata (o almeno la sua testa), con tutte le solite candele e il solito terribile armamentario. I terrori della villa della *Notte dell'Inferno* derivano, come apprendiamo, dal massacro dei suoi figli da parte di un primo proprietario. In tali case si aggirano vittime inconsapevoli, film dopo film, ed è compito convenzionale del genere registrare in modo dettagliato le vittime.

comprensione, mentre esaminano le prove visibili, dei crimini e delle perversioni umane che si sono verificati in quel luogo. Questa comprensione porta direttamente alla percezione del loro pericolo immediato. In *The Texas Chain Saw Massacre II,* gli orrori si svolgono in un labirinto sotterraneo collegato al mondo superiore da canali e da un condotto sotterraneo. La famiglia è intatta, anzi prospera, ma per ragioni evidentemente legate alla natura della loro attività di salsicce ha spostato residenza e mattatoio sottoterra. Lo stesso vale per il secondo piano interrato della villa infestata in *Notte d'inferno:* disseminato di corpi e scheletri in decomposizione, illuminato da masse di candele. Altri tunnel sono meno fa miliari: quello di *Body Double* che provoca lo svenimento claustrofobico di Jake e quello della casa dell'orrore di *He Knows You're Alone in* cui si annida l'assassino. L'episodio dell'obitorio in quest'ultimo film, alcune scene dell'ospedale in *Halloween II* e le scene del fondo della cantina in diversi film possono essere considerate come tunnel terribili: bui, senza uscita, sporchi di sangue e pieni di condotti di riscaldamento e tubature idrauliche. In *Hell Night,* come in *Texas Chain Saw II, la* Terrible House (la casa abbandonata) e il Terrible Tunnel (il secondo seminterrato) sono la stessa cosa.
stesso.

La casa o il tunnel possono inizialmente sembrare un rifugio sicuro, ma le stesse mura che promettono di tenere fuori l'assassino diventano rapidamente, una volta che l'assassino le penetra, le mura che tengono dentro la vittima. Un momento fenom eno popolare negli slasher post-1974 è la scena in cui la vittima si chiude in casa, in una stanza, in un armadio, in un'automobile, e aspetta con il cuore in gola che l'assassino si faccia strada a suon di fendenti, fendenti o trapani. L'azione è inevitabilmente vista dal punto di vista della vittima; fissiamo la porta (il muro, il tettuccio dell'auto) e guardiamo la superficie aprirsi alla punta e poi all'asta dell'arma. Ne *Gli uccelli di* Hitchcock*,* sono i becchi degli uccelli che vediamo penetrare nella porta. La scena della penetrazione è comunemente il momento cruciale del film; se fino a quel momento la vittima era semplicemente fuggita, ora non ha altra scelta che reagire.

Armi

Almeno nelle mani dell'assassino, le pistole non hanno posto nei film slasher. Le vittime a volte ricorrono alle armi da fuoco, ma come i telefoni, gli allarmi antincendio, gli ascensori, i campanelli e i motori delle auto, le pistole falliscono in caso di necessità. In un certo senso, il terreno emotivo del film slasher è pre-tecnologico. Le armi preferite dall'assassino sono coltelli, martelli, asce, piccozze, aghi ipodermici, pungoli roventi, forconi e simili. Questi strumenti sono utili per una trama che si basa sulla furtività e sull'inconsapevolezza delle vittime successive che i corpi dei loro amici si stanno accumulando a pochi metri di distanza. Ma l'uso di

rumorose motoseghe e trapani elettrici e il mancato utilizzo di mezzi relativamente silenziosi come arco e frecce, lancia, catapulta e spada16 sembrerebbero suggerire che anche la vicinanza e la tattilità sono in gioco. Il senso è più chiaro se includiamo esempi marginali come *Jaws* e *The Birds,* oltre ai generi correlati dei licantropi e dei vampiri. Coltelli e aghi, come denti, becchi, zanne e artigli, sono estensioni personali del corpo che portano l'aggressore e l'aggredito in un abbraccio primitivo e animalesco.17 Nel film di vendetta sullo stupro *J Spit on Your Grave,* l'eroina ine costringe il suo stupratore sotto la minaccia di una pistola ad abbassarsi i pantaloni, presumibilmente con l'intenzione di spararigli nei genitali. Ma lei cambia idea e lo invita a casa per quello che lui suppone troppo facilmente essere un seguito volontario a un precedente stupro di gruppo. Poi, mentre siedono insieme in un bagno di schiuma, lei lo castra con un coltello. Se non sapevamo perché avesse rinunciato alla pistola, ora lo sappiamo: tutti i simboli fallici non sono uguali, e una coltellata pratica risponde a uno stupro pratico in un modo che una sparatoria, anche se preceduta da un'umiliazione, non fa.

Al di là di questo, lo slasher mostra un fascino per la carne o la carne stessa come ciò che è nascosto alla vista. Quando l'autostoppista di *Texas Chain Saw I* si squarcia la mano per il brivido, gli spettatori indietreggiano inorriditi, tranne Franklin, che sembra affascinato dalla consapevolezza che tutto ciò che si trova tra l'esterno visibile e conoscibile del corpo e il suo interno segreto è una membrana sottile, protetta solo da un tabù collettivo contro la sua violazione. Non sorprende che l'ascesa del film slasher sia concomitante con lo sviluppo di effetti speciali che ci permettono di vedere con i nostri occhi il corpo "aperto".

Vittime

Dove una volta c'era una vittima, Marion Crane, ora ce ne sono molte: cinque in *Texas Chain Saw I,* quattro in *Halloween,* quattordici in *Venerdì 13 III,* e così via. (Come dice Schoell, "altri registi hanno pensato che l'unica cosa migliore di una bella donna uccisa in modo raccapricciante fosse un'intera serie di belle donne uccise in modo raccapricciante")[18].

'" Con qualche eccezione: ad esempio, il fucile subacqueo utilizzato per il sesto omicidio in *Venerdì 13 III.*

"Stuart Kaminsky, *Generi cinematografici americani,* p. 107.

'8 Schoell, *Stay* Oil/ *of the Shower,* p. 35. Si può sostenere che *Blood Feast* (1963), in cui uno sfigato ristoratore egiziano massacra una donna dopo l'altra per le loro parti corporee (tutte al servizio di Ishtar), fornisca il modello di omicidio seriale {è il modello ovvio di *Blood Diner,* e *Frankenhooker* di Frank Henenlotter aggiorna la formula). *Peeping Tom* {1960), in cui un fotografo cerca donne da fotografare e uccidere.
{con una cinepresa munita di punta) è un altro film importante della tradizione; si veda

è tipicamente adolescente (da qui il termine "teenie-kill pie"). Dove una volta era femmina, ora è sia ragazza che ragazzo, anche se più di dieci anni e più vistosamente ragazza. Per tutto questo, la sua qualità essenziale rimane invariata. Marion è innanzitutto una trasgressore sessuale. Le prime scene la mostrano in una camera d'albergo mentre si veste alla fine di un pranzo e chiede al suo amante di sposarla. Naturalmente, è il suo desiderio di diventare una donna onesta che la porta a fuggire con quarantamila dollari, un atto che la conduce al motel Bates di Fairvale. Così come l'abbiamo vista vestirsi nelle sequenze iniziali, ora la vediamo spogliarsi. Pochi istanti dopo, nuda nella doccia, muore.

Nel film slasher, i trasgressori sessuali di entrambi i sessi sono destinati a una distruzione precoce. Il genere è costellato di coppie che cercano di trovare un posto al di fuori del controllo dei genitori e dei datori di lavoro dove poter fare sesso, e subito dopo (o durante l'atto) vengono uccise. Il tema entra nella tradizione con la sottotrama Lynda-Bob di *Halloween.* Trovandosi soli in una casa del vicinato, Lynda e Bob utilizzano frettolosamente la camera da letto principale. In seguito, Bob scende al piano di sotto per bere una birra. In cucina viene silenziosamente dis-accoppiato dall'assassino, Michael, che poi si copre con un lenzuolo (è Halloween), indossa gli occhiali di Bob e sale al piano di sopra. Supponendo che il fantasma occhialuto sulla porta sia Bob, Lynda scherza, mette in mostra i suoi seni in modo provocante e infine, irritata per il silenzio di "Bob", chiama Laurie al telefono. A questo punto l'assassino avanza, strangolandola con il cavo del telefono, cosicché ciò che Laurie sente dall'altro capo sono strilli che lei ritiene essere orgasmici. *Halloween II* fa un ulteriore passo avanti. Qui le vittime sono un'infermiera e un inserviente che si sono appartati per fare sesso nella piscina terapeutica dell'ospedale. L'assassino che guarda, di nuovo Michael, alza il termostato e, quando l'inserviente va a controllarlo, lo uccide. Michael si avvicina poi all'infermiera da dietro (lei pensa che sia l'inserviente) e le accarezza il collo. Solo quando sposta la mano verso il suo seno nudo e lei si gira e lo vede, la uccide.

La morte post-coito, soprattutto quando le circostanze sono illecite, è un punto fermo del genere. Denise, la vamp inglese di *Hell Night,* viene pugnalata a morte nel letto durante il viaggio di Seth in bagno dopo il sesso. In *He Knows You're Alone,* la studentessa che ha una relazione con il suo professore viene uccisa a letto mentre il professore è al piano di sotto a cambiare un fusibile; il professore stesso viene accoltellato quando torna e copre il corpo. La serie di *Venerdì 13* sfrutta il dispositivo a

capitolo 4, beJow. Ma è alle scene (e alla musica) di *Psydw* che i film slasher rendono omaggio1 anche quando le trame hanno preso la loro strada.

almeno una volta per film. Particolarmente raccapricciante è la variante della terza parte. Rinvigorito dal sesso, il ragazzo viene colto da un impulso ginnico e cammina sulle mani; l'assassino gli taglia l'inguine con un machete. Ignara della sorte del suo ragazzo, la ragazza si infila in un'amaca dopo la doccia; l'assassino la impala dal basso. [19] *Vestito per uccidere* di Brian De Palma presenta l'infame esempio della moglie sessualmente disperata, che si vede per la prima volta masturbarsi durante la doccia mattutina durante la sequenza dei titoli di testa, che si lascia abbordare più tardi in un museo da un uomo con cui fa sesso prima in taxi e poi nel suo appartamento. La sera, uscendo da casa sua, viene improvvisamente aggredita e uccisa in ascensore. Il rapporto di causa-effetto tra sesso (illecito) e morte difficilmente potrebbe essere più caro.

Uccidere coloro che cercano o praticano sesso non autorizzato è un imperativo generico del film slasher. È un imperativo che attraversa le linee di genere, colpendo sia i maschi che le femmine. I numeri non sono uguali, e le scene non sono ugualmente cariche; ma il fatto è che nella maggior parte dei film slasher dopo il 1978 (dopo *Halloween),* muoiono anche uomini e ragazzi che cercano il sesso "sbagliato". Questo non è l'unico modo in cui i maschi muoiono; *muoiono* anche incidentalmente, come le ragazze, quando intralciano l'assassino o cercano di fermarlo, o quando si allontanano da un territorio proibito. Le vittime di *Notte d'inferno, di Texas Chain Saw* e dei film *di Venerdì 13* sono, rispettivamente, quelle che sconfinano a Garth Manor, quelle che si imbattono nei dintorni della famiglia del mattatoio e quelle che diventano consulenti in un campo maledetto, il tutto senza alcun riguardo per il sesso. I ragazzi muoiono, insomma, non perché sono ragazzi, ma perché commettono errori.

Alcune ragazze muoiono per gli stessi errori. Altre, invece, e sempre le principali, muoiono - trama dopo trama si sviluppa il motivo - perché sono donne. Proprio come la psicosi edipica di Norman Bates è tale che solo le vittime femminili vanno bene, così la rabbia sessuale di Michael verso la sorella (nella serie *Halloween*) lo spinge a uccidere lei e dopo di lei una serie di surrogati di sorella. Allo stesso modo, lo psichiatra transessuale di *Vestito per uccidere* è spinto a uccidere solo le donne che lo eccitano e gli ricordano la sua odiata mascolinità. In *The Eyes of Laura Mars, l'*odio dell'assassino per la madre lo spinge a predare specificamente le donne, con la significativa eccezione di un maschio gay.

[1"] Anche questo tema viene ripreso in *Motel Hell. Le* vittime di Farmer Vincent sono due prostitute, una coppia perversa in cerca di sesso (le mette nella stanza numero 1 del motel), e Terry e il suo fidanzato Bo, in giro per divertimento su una moto. Quando Terry (che è riuscita a sopravvivere) si chiede ad alta voce perché qualcuno dovrebbe cercare di ucciderli, Farmer Vincent le risponde chiedendo con decisione se sono sposati. "No", risponde lei, con un tono di rassegnazione, come se accettasse la logica.

He Knows You're Alone ha come protagonista un killer che, a seguito di un tradimento, si occupa esclusivamente di future spose.

Ma anche nei film in cui maschi e femmine vengono uccisi in numero più o meno uguale, le immagini che rimangono sono quelle di questi ultimi. La morte di un maschio è quasi sempre rapida; anche se la vittima si rende conto di ciò che gli sta accadendo, non ha il tempo di reagire o di provare terrore. Viene eliminata e la telecamera passa oltre. Inoltre, è più probabile che la morte di un uomo, rispetto a quella di una donna, sia vista da lontano, o sia vista solo di sfuggita (per esempio, a causa dell'oscurità o della nebbia), oppure che avvenga fuori campo e non sia vista affatto. Gli omicidi di donne, invece, sono filmati a distanza ravvicinata, con dettagli più grafici e più a lungo. La coppia di omicidi alla piscina termale in *Hallcrween II* illustra l'iconografia standard. Vediamo l'inserviente in due inquadrature: la prima a distanza di sicurezza nella sala di controllo, poco prima dell'accoltellamento, e la seconda mentre viene pugnalato, attraverso i vapori in un'inquadratura medio-lunga; l'inserviente non vede nemmeno il suo assalitore. La morte dell'infermiera, invece, è ripresa en tirely in un primo piano medio. La macchina da presa studia il suo volto mentre registra prima la sua inconsapevole complicità (mentre l'assassino le accarezza il collo e le spalle da dietro), poi l'apprensione e infine, mentre lo affronta, l'errore; vediamo il coltello affondare ripetutamente in lei, sentiamo le sue grida e guardiamo il suo sangue riempire la vasca. Questo standard cinematografico ha una storia venerabile e rimane intatto nel film slasher. Infatti, "tette e urla" sono tutto ciò che viene richiesto alle attrici che partecipano ai provini per il ruolo di vittima in "Co-Ed Frenzy", il film slasher fittizio la cui realizzazione costituisce la storia di *Blow-Out.* Vale la pena notare che nessuna delle partecipanti al provino ha entrambe le cose nella quantità desiderata, e che il regista deve ricorrere all'uso di sosia: uno per le tette, uno per le urla.

Ragazza finale

L'immagine della donna angosciata che più probabilmente rimarrà nella memoria è quella di colei che non è morta: la sopravvissuta, o Final Girl. È colei che incontra i corpi mutilati dei suoi amici e percepisce tutta la portata dell'orrore precedente e del suo stesso pericolo; che viene inseguita, messa alle strette, ferita; che vediamo urlare, accasciarsi, cadere, rialzarsi e urlare di nuovo. È il terrore abissale personificato. Se i suoi amici sapevano che stavano per morire solo pochi secondi prima dell'evento, la Final Girl vive con questa consapevolezza per lunghi minuti o ore. Solo lei guarda in faccia la morte, ma solo lei trova anche la forza di trattenere l'assassino abbastanza a lungo da essere salvata (finale A) o di ucciderlo lei stessa (finale B). Ma in entrambi i casi, dal 1974 in poi, la figura del sopravvissuto è stata femminile. Nelle parole di Schoell: "La grande maggioranza

La maggior parte degli shocker contemporanei, siano essi di stampo sessista o meno, presentano dei momenti culminanti in cui le donne lottano contro i loro aggressori, gli psicopatici erranti e senza senso dell'umorismo che popolano questi film. La sua scena occupa gli ultimi dieci o venti minuti (trenta nel caso di *Texas Chain Saw* f) e contiene l'enfatico climax del film.

La sequenza appare per la prima volta in forma esplosiva (finale A) in *Texas Chain Saw I*, con l'energica autodifesa e l'eventuale salvataggio di Sally. Suo fratello e i suoi compagni sono stati eliminati all'improvviso e senza preavviso, uno dopo l'altro, ma Sally sopravvive al nono round: abbastanza a lungo per vedere che cosa ne è stato dei suoi compagni e che cosa è in serbo per lei, abbastanza a lungo per incontrare e persino cenare con l'intera famiglia del mattatoio, abbastanza a lungo per sottoporsi a 11 tipi di tortura (compresi i deboli sforzi dell'antico nonno di sferrarle un colpo di martello fatale sulla tempia mentre la piegano su un lavatoio), e abbastanza a lungo per scappare e ribellarsi, essere catturata e ricatturata, implorare e ripetere la sua vita e infine fuggire in autostrada. Per quasi trenta minuti di schermo - un terzo del film - la vediamo strillare, correre, sbracciarsi, saltare o fare11 attraverso le finestre, subire ferite e mutilazioni. La sua volontà di sopravvivere è sorprendente; alla fine, insanguinata e barcollante, trova l'autostrada, mentre Leatherface e l'Autostoppista la inseguono. Proprio mentre si accaniscono su di lei, un camion passa e schiaccia l'autostoppista. Pochi minuti dopo, un autista di pick-up tira su Sally e la salva da Leatherface. Le inquadrature finali ci mostrano un Leatherface in ritirata dal suo punto di vista (il letto del pick-up): in piedi sull'autostrada, ferito (dopo essersi squarciato l'addome durante l'episodio del camion) ma in piedi, agita follemente la motosega sopra la testa.

La Final Girl *di Halloween* è Laurie. La sua disperata difesa è più breve di quella di Sa1ly, ma non meno carica di orrore. Zoppicando per una ferita alla gamba, fugge in un capanno da giardino e irrompe dalla finestra con un rastrello. I vicini sentono le sue grida di aiuto, ma sospettano che si tratti di uno scherzo di Halloween e chiudono le imposte. La donna si mette a fare la babysitter lanciando una pianta in vaso contro una finestra al secondo piano per svegliare i bambini, proprio mentre scende l'assassino. Pochi minuti dopo l'assassino entra dalla finestra e i due si azzuffano; lei riesce a colpirlo con un ferro da calza e gli afferra il coltello da macellaio, ma lo lascia cadere quando lui sembra morto. Mentre lei sale al piano di sopra per andare dai bambini, l'assassino si alza, prende il coltello e la insegue. Lei si rifugia in un armadio,

Inoltre, "le scene in cui le donne piagnucolano impotenti e non fanno nulla per difendersi sono ridicolizzate dal pubblico, che trova difficile credere che chiunque, uomo o donna, permetta a qualcuno di ucciderle senza nemmeno protestare" (Schoell, *Stay Out of the Shower,* pp. 55-56).

Michael scopre Laurie nell'armadio *(Halloween).*

legando insieme i due pomelli della porta dall'interno. Mentre l'uomo taglia e pugnala la porta dell'armadio - lo vediamo dalla sua prospettiva interna - lei piega una gruccia in un'arma e, quando lui abbatte la porta, lo pugnala in un occhio. Ritenendolo ancora una volta scomparso, manda i bambini a chiamare la polizia e sprofonda nel dolore e nella stanchezza. L'assassino si alza di nuovo, ma proprio mentre sta per pugnalarla, il dottor Loomis, allertato dai bambini, accorre e spara all'assassino.

Considerata la deriva che si è verificata nei soli quattro anni trascorsi tra *Texas Chain Saw* e *Halloween - dalla* difesa passiva a quella attiva - non sorprende che i film successivi ad *Halloween* presentino Final Girls che non solo reagiscono, ma lo fanno con ferocia e addirittura **uccidono** l'assassino da sole, senza aiuto dall'esterno. [21] Valerie in *Slumber Party Massacre* (film diretto da Amy Jones e sceneggiato da Rita Mae Brown) usa un'arma simile a una ma chete per colpire l'assassino, staccando la punta dal suo potere.

[21] Ci sono delle eccezioni, alcune delle quali inquietanti. Irr *Splatter University, la* professoressa Julie Parker viene chiaramente definita una Final Girl fin dall'inizio e poi uccisa proprio all'inizio di quella che siamo portati a credere sarà la sequenza della Final Girl (dà un calcio all'inguine all'assassino, un prete-scolaro psicotico che tiene il suo coltello inguainato in un crocifisso, e corre verso l'ascensore - solo per essere messa all'angolo e pugnalata a morte). Le convenzioni sono così meticolosamente osservate, e poi così grossolanamente violate, che possiamo solo ipotizzare un'intenzionalità sadica. Questo è un film in cui (con l'eccezione di un inserviente del manicomio nella prefazione) vengono uccise solo donne, e in circostanze altamente sessuali.

trapano, recidendogli la mano e infine impalandolo. Alice aggredisce e decapita l'assassino di *Venerdì 13.* Inseguita dall'assassino in *Notte infernale,* Marti strappa la chiave del cancello dalle dita rigide di un cadavere per uscire dalla villa e mettersi in salvo; quando l'auto non parte, la ripara sul posto; quando l'auto si blocca sulla carreggiata, lei all'interno e l'assassino sopra, la libera in modo da gettare l'assassino sulle punte superiori del cancello. La più cruda delle Final Girls è Nancy di *A Nightmare on Elm Street I.* Consapevole in anticipo che l'assassino le farà visita, pianifica un'elaborata difesa. Quando l'assassino entra in casa, lo sfida ad affrontarla e lo attacca direttamente. Mentre lottano, lui fa scattare le trappole che lei ha predisposto in modo che venga stordito da un martello oscillante, scosso e semi-incenerito da una scarica elettrica, e così via. Quando lui si rialza di nuovo, lei lo insegue per tutta la casa e lo colpisce con una sedia. [22] In *Texas Chain Saw II,* del 1986, la sequenza della ragazza finale assume dimensioni mitiche. Intrappolata nel mattatoio sotterraneo, Stretch fugge ripetutamente, si nasconde, viene catturata, torturata (a un certo punto è costretta a indossare il volto scorticato del suo compagno tecnico ucciso) e quasi uccisa. Riesce a salvarsi soprattutto perché Leatherface, che ha sviluppato un affetto per lei dopo l'episodio dell'inguine, è riluttante a usare la sua motosega come gli chiede il padre. Alla fine Stretch trova la via d'uscita, lasciando il Texas Ranger ad affrontare una morte certa al di sotto, e si arrampica su un pinnacolo vicino, inseguita da Chop Topin. In un crepaccio vicino alla vetta trova la mummificazione di un uomo che ha fatto il giro del mondo.

La nonna, cerimoniosamente in trono in una camera all'aperto, ha in grembo una motosega funzionante. La motosega viene puntata su Chop Top, squarciandogli l'addome e gettandolo dal precipizio. La scena finale la mostra in un'estrema inquadratura lunga, sotto un sole splendente, mentre agita trionfalmente in alto la motosega ronzante. (È una scena che siamo invitati a paragonare alla scena finale di *Texas Chain Saw I,* in cui il Leatherface ferito viene mostrato mentre barcolla dopo il pickup sull'autostrada e agita follemente la sua motosega sopra la testa). In

Nella prima parte la Final Girl, con tutta la sua grinta da sopravvissuta, viene salvata, come Cappuccetto Rosso, grazie all'intervento maschile. Nella seconda parte, tuttavia, non c'è alcuna agenzia maschile; la figura così designata, il Texas Ranger, si dimostra così totalmente inefficace da non riuscire a salvare se stesso, tanto meno la ragazza. L'inettitudine e il fallimento comico degli aspiranti "boscaioli" è un tema ricorrente nei film slasher successivi. In *Slumber Party Massacre,* il ruolo è interpretato da una donna, anche se di sesso maschile (la ragazza che gioca a basket).

Questo film è complicato dal fatto che l'azione è vissuta come un sogno vivente. Alla fine Nancy uccide l'assassino uccidendo la sua parte di incubo collettivo.

allenatore). La ragazza viene in soccorso del pigiama party solo per cadere lei stessa vittima dell'esercitazione. Ma concentrarsi solo su chi abbatte l'assassino, la Final Girl o un soccorritore maschio, è - come la facile alternanza tra i due schemi sembrerebbe suggerire - perdere il punto. L'ultimo momento della sequenza della Final Girl è infine una nota a piè di pagina rispetto a ciò che l'ha preceduta: la qualità della lotta della Final Girl e, più in generale, le qualità caratteriali che permettono a lei, tra tutti i personaggi, di sopravvivere a ciò che è arrivato a sembrare insuperabile.

Anche la sequenza della Ragazza Finale è prefigurata, anche se solo in modo rudimentale, nelle scene finali *di Psycho*, in cui Lila (sorella di Marion) viene colta in flagrante nella villa dei Bates e quasi uccisa. Sam (il ragazzo amico di Marion) trattiene Norman al motel, mentre Lila si aggira (prendendo nota dei giocattoli di Norman). Quando percepisce l'avvicinarsi di Norman, fugge nel seminterrato. Qui incontra il cadavere trattato della signora Bates e inizia a urlare di orrore. Norman entra e sta per colpire quando Sam entra e lo afferra alle spalle. Come le sue generiche sorelle, quindi, Lila è l'impetuosa indagatrice del Luogo Terribile: colei che per prima coglie, anche se in modo confuso, il pericolo passato e presente, colei che guarda in faccia la morte e colei che sopravvive all'ultima coltellata dell'assassino.

Le corrispondenze, però, finiscono qui. La scena di *Psycho, infatti,* si basa sulla rivelazione dell'identità psicotica di Norman, non su Lila come personaggio - che entra nel film a metà strada ed è disegnata in modo abbozzato - e tanto meno sulla sua autodifesa. La Final Girl del film slasher è presentata fin dall'inizio come il personaggio principale. Lo spettatore esperto la distingue dalle sue amiche già dopo pochi minuti. È la ragazza scout, il topo di biblioteca, il meccanico. A differenza delle sue amiche (e di Marion Crane) non è sessualmente attiva. Laurie *(Halloween)* viene presa in giro per le sue paure di uscire con qualcuno, e Marti *(Notte d'inferno)* dice al ragazzo con cui si trova a condividere la stanza che useranno letti separati. Sebbene Stretch (Texas *Chain Saw II)* non sia certo vergine, non è nemmeno disponibile; all'inizio del film rifiuta categoricamente un appuntamento e ci viene fatto capire che, per il momento, non ha legami e si sente addirittura sola. Così anche Stevie di *The Fog* di Carpenter, come Stretch un disk jockey; madre divorziata e nuova arrivata in città, non ha legami e si sente sola, ma rifiuta le attenzioni maschili. La Final Girl è anche attenta fino alla paranoia; i piccoli segnali di pericolo che i suoi amici ignorano, lei li coglie. Soprattutto è intelligente e piena di risorse in caso di necessità. Così Laurie, anche nel momento più disperato, messa alle strette in un armadio, ha l'arguzia di afferrare una gruccia dall'appendiabiti e di trasformarla in un'arma; Marti è in grado di usare l'auto per fuggire, con l'assassino all'inseguimento; e la specializzanda in psicologia di *Venerdì 13...*

Un sopravvissuto dà la caccia all'**assassino** di *Slumber Party Massacre.*

Il decimo II, vedendo la testa incastonata della signora Voorhees, riesce a fermare Jason assumendo una voce stridentemente materna. Infine, pur essendo sempre più piccola e debole dell'assassino, si confronta con lui in modo energico e convincente.

The Final Girl è, in una parola, infantile. Così come l'assassino non è pienamente maschile, non è pienamente femminile, in ogni caso non lo è nei modi dei suoi amici. La sua intelligenza, la sua gravità, la sua competenza in materia di chimica e in altre questioni pratiche e la sua riluttanza sessuale la distinguono dalle altre ragazze e la alleano, ironicamente, proprio con i ragazzi che lei teme o rifiuta, per non parlare dell'assassino stesso. Per non perdere di vista il punto, è scritto nel suo nome: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max. Non solo la concezione dell'eroe di *Alien* e *Aliens*, ma anche il cognome con cui viene chiamata, Ripley, ha un chiaro debito con la tradizione slasher.

Con l'introduzione della Ragazza Finale, quindi, la formula di *Psycho* viene radicalmente modificata. Non si tratta semplicemente di ampliare la figura di Lila, ma di assorbire nel suo ruolo, in misura diversa, le funzioni di Arbogast (investigatore) e di Sam (salvatore) e di ristrutturare l'azione narrativa dall'inizio alla fine intorno ai suoi progressi nei confronti dell'assassino. In altre parole, la trama poliziesca *di Psycho*, che ruota intorno a una rivelazione, cede nel moderno film slasher a una trama da eroe, che ruota intorno alla lotta del protagonista con l'assassino e al suo eventuale trionfo.

sul male. Ma per la femminilità, per quanto qualificata, del personaggio principale, la storia è una storia standard di racconto ed epica.

Scossa

Uno dei motivi per cui la sequenza della doccia in *Psycho* "ha suscitato più studi, più commenti e ha generato più analisi shot-for-shot dal punto di vista tecnico di qualsiasi altra nella storia del cinema" è che suggerisce così tanto ma mostra così poco. [23] Delle quaranta inquadrature in altrettanti secondi che raffigurano l'omicidio, solo una fugace mostra effettivamente il corpo che viene pugnalato. Le altre ci inviano una rapida sequenza di inquadrature del coltello, della doccia, del volto, del braccio e dei piedi di Marion, infine dell'acqua insanguinata che scorre nello scarico e si dissolve nell'immagine di un grande occhio immobile. L'orrore non risiede tanto nelle immagini vere e proprie quanto nelle loro implicazioni sommarie.

Sebbene Hitchcock non sia certo il primo regista a preferire la resa obliqua della violenza fisica, a giudicare dagli esempi attuali potrebbe essere uno degli ultimi. Nel bene e nel male, la perfezione degli effetti speciali ha reso possibile mostrare mutilazioni e smembramenti con dettagli straordinariamente credibili. I generi horror sono la naturale riproposizione di tali effetti; ciò che si può fare viene fatto, e gli slasher, in fondo alla categoria, lo fanno di più e peggio. Così vediamo teste schiacciate e occhi spuntati, volti scorticati, arti smembrati, occhi penetrati da aghi in primo piano e così via.

Con questa nuova esplicitezza arriva anche un nuovo tono. Se l'orrore di *Psycho* veniva preso sul serio, l'"orrore" dei film slasher è di tipo più complicato. Il pubblico esprime un disgusto esilarante ("Che schifo!") tanto spesso quanto la paura, ed è chiaro che i registi dei film slasher perseguono questa combinazione. In particolare: gli spettatori tendono a rimanere in silenzio durante le scene di pedinamento (anche se a volte lanciano avvertimenti alla persona pedinata), a urlare al primo fendente e a emettere forti rumori di repulsione alla vista del moncherino insanguinato. La rapida alternanza tra i registri - tra qualcosa di simile all'orrore "reale" da un lato e un orrore camp, auto-parodistico dall'altro - è ormai una delle caratteristiche più evidenti della tradizione. Nella sua coltivazione dell'eccesso intenzionalmente oltraggioso, il film slasher si interseca con il film cult, un genere dedicato a tali effetti. Non è chiaro che cosa significhi questo rapporto autoironico con il tabù, al di là di un pubblico notevolmente competente - è un altro aspetto del fenomeno che è rimasto al di fuori della critica - ma per il momento è necessario che il film sia in grado di offrire un'immagine di questo tipo.

[23] Spoto, *Il lato oscuro del genio,* p. 454. Si veda anche William Rothman, *Hitchcock,* pp. 246-341.

è una caratteristica che contraddistingue i generi più bassi della cultura popolare.

IL CORPO

A prima vista, il rapporto tra i sessi nei film slasher non potrebbe essere più chiaro. L'assassino è, con poche eccezioni, sempre umano e nettamente maschile; la sua furia è inequivocabilmente sessuale sia nelle radici che nell'espressione; le sue vittime sono per lo più donne, spesso sessualmente libere e sempre giovani e belle. Quanto questa vittima sia essenziale per l'orrore è suggerito dalla sua durata storica. Se l'assassino nel corso del tempo è stato variamente rappresentato come squalo, nebbia, gorilla, uccelli e melma, la vittima è eternamente e prototipicamente la diga sel. Il cinema non ha certo inventato il modello. Ha semplicemente dato espressione visiva alla persistente proposizione che, nella famosa formula di Poe, la morte di una bella donna è "l'argomento più poetico del mondo".[24] Come dice il regista horror Dario Argento, "mi piacciono le donne, soprattutto quelle belle. Se hanno un bel viso e una bella figura, preferisco di gran lunga assistere al loro assassinio che a quello di una ragazza o di un uomo brutti".[25] Brian De Palma approfondisce: "Le donne in pericolo funzionano meglio nel genere suspense. Tutto si rifà a I *pericoli di Pauline* .... Se si una casa infestata da fantasmi e c'è una donna che se ne va in giro con
un candelabro, si teme più per lei che per un uomo robusto".[26] O Hitchcock, durante le riprese de *Gli uccelli:* "Ho sempre seguito il consiglio del drammaturgo Sardou. Diceva: "Torri le donne!". Il problema di oggi è che non torturiamo abbastanza le donne".[27] Quello che i registi non dicono, ma mostrano, è che "Pauline" è al massimo della sua efficacia in uno stato di svestizione, trascinata da un assassino palesemente fallico, e persino gorgogliando orgasmicamente mentre muore. Si potrebbe sostenere che i film slasher disponibili in un determinato videonoleggio di quartiere si prestano alla censura secondo le linee guida Dworkin-MacKinnon almeno quanto i film hard-core della sezione successiva, a cui tale legislazione si rivolge; infatti, se alcune delle vittime sono uomini, si sostiene, la maggior parte sono donne, e le donne sono brutalizzate in modi che si avvicinano troppo alla vita reale per essere confortati. Ma ciò che questa linea di ragionamento non prende in considerazione è la figura della Final Girl. Poiché gli slasher si trovano, a tutti gli effetti, al di fuori del campo di applicazione della legge.

N Edgar Allan Poe, "La filosofia della composizione", p. 55. *13* Argento, cit. in Schoell, *Stay Out of the Shawfl',* p. 54. "*De* Palma, citato in ibidem, p. 41.
[77] Hitchcock citato in Spoto. *The Dllrk Side of Genius,* p. 483.

Sebbene la critica non sia stata in grado di valutare le opere, e nella misura in cui queste sono state recensite su base individuale, il fenomeno dell'eroe-vittima femminile è stato scarsamente riconosciuto. 21:1

È, ovviamente, "a prima vista" che si svolge la maggior parte della discussione pubblica sui film, dalla legislazione Dworkin-MacKinnon alle recensioni di Sis ke! ed Ebert, fino alle nostre chiacchierate con gli amici all'uscita dal cinema. Alla base di questa discussione c'è l'assunto che i sessi sono ciò che sembrano; che i maschi dello schermo rappresentano il Maschio e le femmine dello schermo la Femmina; che questa identificazione lungo le linee di genere autorizza gli impulsi alla violenza nei maschi e incoraggia gli impulsi alla vittimizzazione nelle femmine. In parte a causa dell'autorità massiccia che il cinema per sua natura accorda all'immagine, anche la critica cinematografica accademica è stata lenta - più lenta della critica letteraria - ad andare oltre le apparenze. Il film può anche non appropriarsi dell'occhio della mente, ma certamente lo invade; le caratteristiche di genere di una figura sullo schermo sono un dato visibile e udibile per tutta la durata del film. Nella misura in cui è stata presa in considerazione la possibilità di un'identificazione tra i generi, è stata quella della donna con il maschio. Così alcuni critici si sono chiesti se la spettatrice, di fronte all'immagine sullo schermo di una donna masochista/narcisista, non possa scegliere di "tradire il proprio sesso e identificarsi con il punto di vista maschile". La domanda inversa - se anche gli uomini non scelgano, a volte, di tradire il proprio sesso e identificarsi con le donne dello schermo - non è stata quasi mai posta, presumibilmente sulla base del presupposto che gli interessi degli uomini siano ben soddisfatti dai modelli tradizionali di rappresentazione cinematografica. C'è poi la questione dello "sguardo maschile". Come riassume E. Ann Kaplan, "all'interno del testo cinematografico stesso, gli uomini guardano le donne, che diventano oggetti dello sguardo; lo spettatore, a sua volta, è portato a identificarsi con questo sguardo maschile e a oggettivare la donna sullo schermo; e lo 'sguardo' originale della cinepresa entra in gioco nell'atto stesso di filmare "29 ."29 Ma se è vero che tutti noi, maschi e femmine, siamo "portati" a identificarci con gli uomini e "contro" le donne, come possiamo spiegare l'attrattiva esercitata su un pubblico in gran parte maschile da un genere cinematografico che ha come protagonista una donna vittima-eroe? Il film slasher ci porta

[29] Cfr. *Canu'$ af Terror* di Dika, che, sebbene non si occupi particolarmente delle eroine femminili dei film slasher, ne riconosce la centralità e suggerisce una ragione per la loro comparsa in questo momento storico. Per il resto, il fenomeno tende a essere trascurato o negato nelle trattazioni dell'horror moderno (Carroll, *The Philosophy of Horror;* Tudor, *Monsters and Mad Scientists;* Twitchell, *Drtadful*

Pleasures). Wood's es say "Beauty Bests the Beast" riconosce il fenomeno ma si limita a pochi esempi.

[19] Silvia Bovenschen, "Esiste un'estetica femminile?", p. 114; E. Ann Kaplan, *Donne e cinema,* p. 15. Si veda anche Mary Ann Doane, "Misrecognilion and Identity".

si scontra con questioni fondamentali dell'analisi cinematografica: dove finisce il letterale e dove inizia il figurativo? Come interagiscono i due livelli e qual è il significato di questa interazione? E a quale livello, nell'esprimere un giudizio politico (come siamo portati a fare nel caso dell'horror basso e della pornografia in particolare), assegniamo la priorità?

Un'analisi figurativa o funzionale dello slasher inizia con i processi di punto di vista e di identificazione. Lo spettatore di sesso maschile che cerca un personaggio maschile, anche se malvagio, con cui identificarsi in modo duraturo ha poco a cui aggrapparsi nell'esempio standard. Sul versante positivo, gli unici candidati validi sono i fidanzati o i compagni di scuola delle ragazze. Si tratta per lo più di personaggi marginali e poco sviluppati. Inoltre, tendono a morire presto nel film. Se la trama horror tradizionale offriva allo spettatore maschile un eroe dell'ultimo minuto con cui identificarsi, "assecondando così la sua vanità di protettore della donna indifesa",[30] lo slasher elimina o attenua questo ruolo al di là di qualsiasi funzione; infatti, gli aspiranti soccorritori non vengono spazzati via all'ultimo momento per il loro disturbo, lasciando la ragazza a combattere la propria battaglia. Poliziotti, padri e sceriffi appaiono solo per il tempo necessario a dimostrare una risibile incomprensione e incompetenza. Il lato negativo è l'assassino. L'assassino è spesso invisibile o appena intravisto, durante la prima parte del film, e ciò che vediamo, quando finalmente riusciamo a vedere bene, difficilmente invita a un'emulazione immediata o consapevole.
patetico. Di solito è mascherato, grasso, deforme o vestito da donna. Oppure "lui" *è* una donna: guai allo spettatore di *Venerdì 13* che si identifica con l'assassino maschio per poi scoprire, nelle sequenze finali del film, che non era affatto un uomo ma una madre di mezza età. In entrambi i casi, l'assassino viene ucciso o comunque eliminato dalla narrazione. Nessun personaggio maschile, di nessun tipo, vive per raccontare la storia.

L'unico personaggio di rilievo che vive per raccontare la storia è infatti la Final Girl. Viene introdotta all'inizio ed è l'unico personaggio ad essere sviluppato nei dettagli psicologici. Dall'attenzione che le viene dedicata capiamo subito che la sua è la storia principale. È intelligente, vigile, lucida; è il primo personaggio a percepire qualcosa di strano e l'unico a dedurre dalle prove che si accumulano la struttura e l'entità della minaccia; l'unico, in altre parole, la cui prospettiva si avvicina alla nostra privilegiata visione della situazione. Registriamo il suo orrore quando inciampa sui cadaveri dei suoi amici. La sua momentanea paralisi di fronte alla morte riproduce i momenti dell'esperienza universale dell'incubo.

"' Wood, "La bellezza batte la bestia", p. 64.

in cui lei è l'io indiscusso, su cui l'horror fa francamente leva. Quando lei abbatte l'assassino, noi trionfiamo. È in ogni caso l'eroe del film slasher. Questo non vuol dire che il nostro attaccamento a lei sia esclusivo e costante, ma solo che si somma, e che nella sequenza di dosaggio (che può essere piuttosto prolungata) è molto dosato in assoluto.

L'analisi del lavoro della macchina da presa lo conferma. È stato fatto molto uso della I-camera per rappresentare il punto di vista dell'assassino. In questi passaggi - di solito pochi e brevi, ma di grande effetto - vediamo attraverso i suoi occhi e (nella colonna sonora) sentiamo il suo respiro e il battito cardiaco. La sua e la nostra visione sono in parte oscurate dai cespugli o dalle tende delle finestre in primo piano. In questo modo siamo costretti, secondo la logica, a identificarci con l'assassino. In realtà, però, la relazione tra il punto di vista della telecamera e i processi di identificazione dello spettatore è poco compresa; Il fatto che Steven Spielberg possa mettere in scena un attacco in *Lo squalo* dal punto di vista dello squalo (sott'acqua, che si precipita verso l'alto in direzione delle gambe agitate del nuotatore) o Hitchcock un attacco in *Gli uccelli* dalla prospettiva degli uccelli (dal cielo, mentre si radunano per piombare sulle strade di Bodega) sembrerebbe suggerire che i poteri identificativi dello spettatore sono incredibilmente elastici o che le inquadrature del punto di vista possono talvolta essere pro forma. [31] È stato anche suggerito che la macchina da presa a mano o in modo simile, non ancorata, funziona tanto per destabilizzare quanto per stabilizzare l'identificazione. Ritornerò a lungo su questi argomenti nel capitolo 4. Per il momento, accettiamo questa equazione: punto di vista = identificazione. Siamo legati, in questo modo, all'assassino nella parte iniziale del film, di solito prima di averlo visto direttamente e prima di aver conosciuto la Ragazza Finale nei minimi dettagli. La nostra vicinanza a lui diminuisce man mano che aumenta la nostra vicinanza alla Final Girl, un cambiamento che viene sottolineato sia dalla linea narrativa che dalla posizione della macchina da presa. Alla fine, il punto di vista è il suo: siamo nell'armadio con lei, guardando con i suoi occhi la lama del coltello che buca la porta; nella stanza con lei mentre l'assassino sfonda la finestra e la afferra; in macchina con lei mentre l'assassino trafigge la capote, e così via. E con lei diventiamo, se non l'assassino dell'assassino, l'agente della sua espulsione dalla visione narrativa. Se, durante il corso del film, abbiamo spostato i nostri sentimenti avanti e indietro e li abbiamo distribuiti ad altri personaggi lungo il percorso, non possiamo che essere d'accordo con lei.

[31] Il Jocus dassicus a questo proposito è l'inquadratura dalla bara in Vampyr di Carl Th. Dreyer, in cui la telecamera vede attraverso gli occhi di un uomo morto. Cfr. Nash, "*Vampyr* e il fantastico", in particolare pagg. 31-33. Il remake del 1987 de *La piccola bottega di Hornws* (anch'esso in origine un film horror a basso costo, realizzato lo stesso anno di *Psycho* in due giorni) ci fa vedere il dentista dal punto di vista prossimo delle tonsille del paziente.

Alla fine, noi apparteniamo alla Ragazza Finale; non c'è alternativa. Quando Stretch sventra Chop Top alla fine di *Texas Chain Saw II,* lei è letteralmente l'unico personaggio rimasto in vita, da entrambe le parti.

La risposta del pubblico ratifica questo disegno. Gli osservatori sottolineano unanimemente la disponibilità del pubblico "dal vivo" a cambiare simpatia a metà strada, schierandosi ora con l'assassino e ora, e infine, con la Final Girl. Come dice Schoell, il cui libro sui film shocker lotta con il suo stesso mostro, "le femministe":

> I critici sociali sottolineano il fatto che gli spettatori maschi fanno il tifo per i disadattati misogini di questi film mentre stuprano, saccheggiano e uccidono le loro vittime femminili urlanti e contorcenti. Poiché questi stessi critici escono disgustati dal cinema molto prima che il film sia finito, non si rendono conto che questi stessi uomini fanno il tifo (con rinnovato entusiasmo, in realtà) per le eroine, che spesso sono forti, sexy e indipendenti quanto le vittime (più bugiarde), mentre fanno saltare in aria l'assassino con un fucile o lo colpiscono in mezzo agli occhi con un machete. Si dice che tutti questi uomini si identifichino con il maniaco, ma che più di tutti si godano le *sue* gesta di morte e plaudano all'eroina con ammirazione. *n*

Quello che i registi sembrano sapere meglio dei critici cinematografici è che il genere non è tanto un muro quanto una membrana permeabile".

Nessuno che abbia letto "Cappuccetto Rosso" a un bambino o che abbia assistito alla visione di, ad esempio, *Deliverance* (una storia tutta al maschile che le donne trovano avvincente quanto gli uomini) o, più recentemente, *Alien* e *Aliens,* con il cui Rambo femminile dell'era spaziale, a sua volta una Final Girl, gli spettatori maschi sembrano impegnarsi con facilità, può mettere in dubbio il fenomeno dell'identificazione trasversale tra i generi. [34] Questa fluidità di prospettiva è in

n Schoell, *Stay Out of tire Shower,* p. 55. Due punti di questo paragrafo meritano di essere emendati. Uno è il suggerimento che lo stupro sia comune in questi rum; in realtà è praticamente assente, per definizione {vedi nota 14 sopra). L'altro è la caratterizzazione della Final Girl come "sexy". Può essere attraente (anche se in genere lo è meno delle sue amiche), ma è, con poche eccezioni, sessualmente inattiva.

" Allo stesso modo l'età e il gruppo sociale. Wood è colpito dalla volontà del pubblico adolescente di identificarsi "contro" se stesso, con le forze del nemico della gioventù. "Guardarlo *[Texas Chain Saw Massacre* l] di recente con un folto pubblico di giovani mezzi sballati, che hanno applaudito e applaudono tutti gli oltraggi di Leatherface contro i loro rappresentanti sullo schermo, è stata un'esperienza terrificante" ("Return of the Repressed", p. 32).

3" "Apprezzo molto il modo in cui il pubblico risponde", Gall Anne Hurd, produttrice di *Aliens,* si dice che abbia detto. "Lo comprano. Non ci sono persone, anche bifolchi, che escono dal cinema dicendo 'È stato stupido. Nessuna donna lo farebbe'. Non è necessario essere un sostenitore liberale dell'ERA per fare il tifo per Ripley"; come riportato nel Sa11 *Francisa Exami1Ier Datebook,* 10 agosto 1986, p. 19. La rivista *Time* {28 luglio 1986) suggerisce che gli impulsi materni di Ripley (che si scontra con gli alieni peggiori di tutti nel tentativo di salvare una bambina) danno al pubblico "un interesse molto più forte per Ripley, e questo dà al film risonanze insolite in un'epopea

da popcorn". La deriva ha guadagnato

in linea con le affermazioni universali del modello psicoanalitico: la funzione minaccia e la funzione vittima coesistono nello stesso inconscio, indipendentemente dal sesso anatomico. Ma perché, se gli spettatori possono identificarsi attraverso le linee di genere e se l'esperienza dell'orrore è cieca rispetto al sesso, i sessi sullo schermo non sono intercambiabili? Perché non ci sono più assassini donne e migliori, e perché (alla luce della mascolinità dell'au dienza maggioritaria) non ci sono Paul e Pauline? Il fatto che il cinema dell'orrore si ostini a rappresentare l'assassino come un uomo e la protagonista come una donna sembrerebbe suggerire che è la rappresentazione stessa a essere in discussione: la sensazione di spavento corporeo non deriva esclusivamente dal contenuto represso, come insisteva Freud, ma anche dalle manifestazioni corporee di quel contenuto.

Anche il genere dei protagonisti non è così semplice come sembra a prima vista. L'intento fallico dell'assassino, quando infila il suo trapano o il suo coltello nei corpi tremanti delle giovani donne, è inconfondibile. Allo stesso tempo, però, la sua mascolinità è severamente qualificata: va dal vergine o sessualmente inerte al travestito o al transessuale, ed *è* spiritualmente diviso ("la metà materna della sua mente") o addirittura dotato di vulva e vagina. Sebbene nel testo del film l'assassino di *God Told Me To* sia rappresentato e considerato come un maschio, il medico che lo ha fatto nascere rivela che era sessualmente ambiguo fin dalla nascita: "Non si capiva davvero se quel bambino fosse maschio o femmina; era come se il genere sessuale non fosse stato determinato... come se si stesse sviluppando". In questo senso, gli assassini dello slasher hanno molto in comune con i mostri dell'horror classico che, secondo la formulazione di Linda William, rappresentano non solo "un'eruzione dell'energia sessuale animale nor malmente repressa del maschio civilizzato", ma anche "il potere e la potenza di una sessualità *non fallica*". Nella misura in cui il mostro è costruito come femminile, il film dell'orrore esalta il desiderio femminile solo per mostrare quanto sia mostruoso. [36] L'intenzione di

---

da allora (e dalla stesura originale di questo saggio). Sull'uso di "rosso colli" come l'Altro categorico, cfr. capitolo 3.

[35] Inoltre. "Quando lei [la madre] si è riferita al neonato come a un maschio, ho accettato. Mi chiedo come sia nato quel bambino: maschio, femmina o qualcosa di completamente diverso". La nascita è intesa come partenogenetica e il bambino bisessuale, dotato di entrambi i genitali, è visto come il Cristo rinato. Si veda anche *5/ttpaw.iy Camp,* un film che si sostiene essere particolarmente popolare tra i subadolescenti, in cui il mistero
L'assassino dell'auto si rivela essere uno dei campeggiatori di Sir, una figura che a sua volta si rivela, in
una scena culminante in cui viene vista senza vestiti, per essere un ragazzo.

[36] Linda Williams, "When the Woman Looks", p. 90. L'enfasi della Williams sul fallico la porta a liquidare gli assassini slasher come una "forza omicida maschile non specifica" e quindi una degenerazione della tradizione. "In questi film il riconoscimento e l'affinità tra la donna e il mostro del cinema horror classico lascia il posto alla pura identità: la donna è il mostro, il suo corpo mutilato l'unico orrore

visibile" (p. 96). Questa analisi non fa

La stessa cosa si manifesta in *Aliens,* dove la Final Girl, Ripley, si scontra nella scena finale con l'"alieno" più terrificante di tutti: una madre che depone uova.

Di qualità decisamente "intrauterina" è il Luogo Terribile, buio e spesso umido, in cui l'assassino vive o si apposta e da cui mette in scena i suoi attacchi più terrificanti. "Accade spesso", scrive Freud, "che gli uomini nevrotici dichiarino di sentire qualcosa di inquietante negli organi genitali femminili. Questo luogo *unheimlich*, tuttavia, è un'en trance verso l'antica *Heim* [casa] di tutti gli esseri umani, verso il luogo in cui ciascuno di noi ha vissuto un tempo e all'inizio.... Anche in questo caso, dunque, l'*unheimlich* è ciò che un tempo era *heimisch,* familiare; il prefisso *"un"* (un-) è il segno della repressione".[37] È l'unico film che non considera significativo il momento in cui l'assassino balza fuori dai recessi oscuri di un corridoio o di una caverna verso la vittima di passaggio, di solito la Final Girl. Molto tempo dopo che gli altri particolari saranno svaniti, lo spettatore ricorderà le immagini di Amy assalita dalle buie sale di un obitorio *(He Knows You're Alone),* o di Melanie intrappolata in soffitta mentre gli uccelli selvaggi si avvicinano *(The Birds).* In queste scene di convergenza l'Altro è al massimo della sua potenza bisessuale, il divertimento della vittima al minimo, e la componente del sadomasochismo al massimo della sua evidenza.

Il genere della Final Girl è ugualmente compromesso fin dall'inizio dai suoi interessi maschili, dalla sua inevitabile riluttanza sessuale, dalla sua distanza dalle altre ragazze, in parte anche dal suo nome. A livello di apparato cinematografico, la sua non femminilità è segnalata chiaramente dall'esercizio dello "sguardo indagatore attivo", non sempre riservato ai maschi e punito nelle femmine quando lo assumono loro stesse; dapprima timidamente e poi aggressivamente, la Final Girl cerca l'assassino, persino rintracciandolo nella sua capanna nella foresta o nel suo labirinto sotterraneo, e poi lo *colpisce*, portandolo così, spesso per la prima volta, anche nella nostra visione. Quando, nella scena finale, smette di urlare, affronta l'assassino e prende il coltello (mazza, bisturi, pistola, ma chete, gruccia, ago da maglia, motosega), si rivolge al mon stero con le sue stesse parole. All'obiezione dei critici che *Halloween* in effetti puniva la sessualità femminile, il regista John Carpenter ha risposto: "Loro [i critici] hanno completamente sbagliato, credo. Perché se si gira il film, la ragazza più sessualmente rigida continua a pugnalare questo ragazzo con un lungo coltello. È la ragazza più sessu...

---

giustizia all'ovvia bisessualità (o almeno mascolinità modificata) degli assassini slasher, né tiene conto della nuova forza della vittima femminile. Il film slasher non è forse, nel complesso, più sovversivo dell'horror tradizionale, ma di certo non lo è meno.

v Sigmund Freud, "Il 'perturbante'", p. 245.

alleato frustrato. È stata lei a ucciderlo. Non perché è una
vergine, ma perché tutta l'energia repressa inizia a uscire. Lei usa tutti
quei simboli fallici sul ragazzo Lei e l'assassino hanno
un certo legame: la repressione sessuale".[38] Per quanto perversa, l'osservazione di Carpenter sottolinea il senso di affinità, persino di riconoscimento, che accompagna l'incontro finale. Ma il "certo legame" che mette in contatto il killer e la Final Girl, almeno per un breve periodo, va oltre la "repressione sessuale". È anche una mascolinità condivisa, materializzata in "tutti quei simboli fallici" - ed è anche una femminilità condivisa, materializzata in ciò che viene dopo (e che Carpenter, forse significativamente, non menziona): la castrazione, letterale o simbolica, dell'assassino per mano di lei. La Final Girl non si è solo fatta uomo; ha specificamente smascherato un oppressore la cui mascolinità era già in discussione in partenza. [39] Quando il dramma si è consumato, l'oscurità cede il passo alla luce (tipicamente al sorgere del giorno) e gli ambienti chiusi del fienile (ripostiglio, ascensore, soffitta, cantina) cedono il passo alla distesa aperta del cortile (campo, strada, paesaggio lacustre, scogliera). Con l'appropriazione da parte della Final Girl di "tutti quei simboli fallici" si allontana anche la minaccia "uterina". Si pensi ancora al finale paradigmatico di *Texas Chain Saw II.* Dal labirinto sotterraneo, torbido e sanguinoso, in cui ha affrontato sega, coltello e martello, Stretch fugge attraverso un canale di scolo all'aria aperta. Si arrampica sulla roccia sporgente e con una motosega prende posizione. Quando l'ultimo assalitore le si avvicina, gli squarcia il basso ventre - il simbolismo sessuale è fin troppo chiaro - e lo getta dalla rupe. Ancora una volta, la scena finale la mostra in un campo lungo estremo, in piedi sulla sporgenza di un pinnacolo, inondata dalla luce del sole, con la motosega che ronza in testa.

La storia sembrerebbe infatti essere quella del sesso e dei genitori. La minaccia pateticamente erotica è facilmente visibile come la proiezione materializzata delle paure e dei desideri incestuosi dello spettatore. È questa catechesi invalidante verso i propri genitori che deve essere uccisa e riuccisa al servizio dell'autonomia sessuale. Quando la Final Girl si trova finalmente alla luce del giorno con il coltello in mano, si è consegnata al mondo degli adulti. L'equiparazione di Carpenter tra la Final Girl e l'assassino ha più di un fondo di verità. Gli assassini di *Psycho, The Eyes of !.Aura Mars, Friday the Thirteenth 11-Vl* e *Cruising,* tra gli altri, sono esplicitamente rappresentati come figli nella morsa psicosessuale delle loro madri (o padri, nel caso di *Cruising).* La differenza è tra passato e presente, tra fallimento e successo. The Final Girl agisce nel presente,

:è John Carpenter intervistato da Todd McCarthy, "Dolcetto o scherzetto".
"Si veda Williams, "When the Woman Looks" per una speculazione più completa sulla castrazione come legame tra donna e assassino.

[illegible] la lotta genitoriale che lo stesso assassino ha agito senza successo nel proprio passato, passato che costituisce il retroscena del film. Lei è ciò che l'assassino era una volta; lui è ciò che lei potrebbe diventare se fallisse nella sua battaglia per l'autostima sessuale. "Puoi scegliere, ragazzo", dice il tirannico padre di Leatherface in *Texas Chain Saw II,* "il sesso o la sega; il sesso non si sa mai, ma la sega - la sega - è la famiglia".

Il racconto non è meno di quello della mascolinità. Se l'esperienza dell'infanzia può essere - forse idealmente - vissuta in forma femminile, la rottura richiede l'assunzione del fallo. Il bambino indifeso è di genere femminile; l'adulto o soggetto autonomo è di genere maschile; il passaggio dall'infanzia all'età adulta comporta un passaggio dal femminile al maschile. È la tragedia dell'assassino maschio che la sua incipiente femminilità non viene invertita ma completata (castrazione) e la vittoria della Final Girl che la sua incipiente mascolinità non viene ostacolata ma realizzata (fallicizzazione). Quando De Palma afferma che la fragilità femminile è un predicato del genere suspense, propone, in effetti, che la mancanza del fallo, per Lacan il significante privilegiato dell'ordine simbolico, è di per sé semplicemente orripilante, almeno nella mente dell'ob server maschile. Laddove la pornografia (secondo l'argomentazione) risolve questa mancanza attraverso un processo di feticizzazione che permette a un seno o a una gamba o a un corpo intero di sostituire il membro mancante, il film slasher la risolve eliminando la donna (le vittime precedenti) o ricostituendola al maschile (Final Girl). Il momento in cui la Final Girl viene effettivamente fallicizzata è il momento in cui la trama si interrompe e l'orrore cessa. Si fa giorno e la comunità torna al suo ordine normale.

Il calco delle verità psicoanalitiche in forma femminile ha una venerabile cin
storia ematica. Ingmar Bergman, per esempio, ne ha fatto una carriera. Un vantaggio pratico immediato, ormai presumibilmente inconsapevole da parte dei registi e degli spettatori, ha a che fare con un "linguaggio" cinematografico prestabilito per catturare i movimenti e gli stati d'animo del corpo e del volto femminile. Lo sguardo cinematografico, ci viene detto, è maschile, e proprio come questo sguardo "sa" come feticizzare le forme femminili nella pornografia (in un modo in cui non "sa" come feticizzare le forme maschili),[40] così "sa", nell'horror, come seguire una donna che sale le scale in una casa spaventosa e come studiare il suo volto da un'angolazione superiore mentre sente per la prima volta il passo dell'assassino. Un set

[40] Così il cinema tradizionale e la pornografia eterosessuale, in ogni caso. La pornografia gay maschile, tuttavia, filma alcuni corpi maschili più o meno nello stesso modo in cui la pornografia eterosessuale filma i corpi femminili, e anche il cinema mainstream ha iniziato a soffermarsi su torsi e panini maschili in modi che bloccano il flusso narrativo (tale arresto è, per Laura Mulvey, il segno distintivo dello sguardo feticizzante). *Si veda* Mulvey, "Visual Pleasure and Nar- ralive Cinema", in particolare pp. 11-14.

di convenzioni che oggi diamo per scontate, semplicemente "vede" maschi e femmine in modo diverso.

A questa abitudine cinematografica si aggiunge la più ampia gamma di espressioni emotive tradizionalmente consentite alle donne. Le manifestazioni rabbiose di forza possono appartenere al maschio, ma il pianto, il rannicchiarsi, l'urlo, lo svenimento, il tremore, l'implorazione di pietà appartengono alla donna. Il terrore abietto, insomma, è di genere femminile, e quanto più un determinato film si preoccupa di questa condizione - che è l'essenza dell'orrore moderno - tanto più è probabile la femminilità della vittima. [41] Non è un caso che le vittime maschili nei film slasher vengano uccise rapidamente o fuori dallo schermo e che le lunghe lotte, in cui la vittima ha il tempo di contemplare la sua imminente distruzione, abbiano inevitabilmente come protagoniste le donne. Solo quando si osserva la rara espressione di terrore abissale da parte di un maschio (come in *I Spit on Your Grave) si* comprende la portata del doppio standard cinematografico in questo campo. [42]

È anche vero che lo spostamento di genere può fornire una sorta di cuscinetto identificativo, una rimozione emotiva che permette alla maggioranza del pubblico di esplorare argomenti tabù nella relativa sicurezza della vicarietà. Così come Bergman si rese conto di poter esplorare più liberamente l'ansia da castrazione attraverso la rappresentazione di corpi femminili feriti (si veda la mutilazione genitale di Karin in *Grida e sussurri),* allo stesso modo i produttori di film slasher sembrano sapere che le fantasie di incesto sadomasochistico si adattano più facilmente allo spettatore maschile quando l'attore visibile è una donna. Una cosa è sentire lo psichiatra dire alla fine di *Psycho* che Norman da bambino (nel retroscena della storia) era anormalmente attaccato alla madre; un'altra cosa è vedere quell'attaccamento drammatizzato nel presente, sperimentare in forma di incubo l'elaborazione delle paure e dei desideri di Norman (lo stesso spettatore). Se il primo è riproducibile in forma maschile, il secondo sembra non esserlo.

La Final Girl è, a ben vedere, un doppio congeniale per il maschio adolescente. È abbastanza femminile da poter mettere in scena in modo gratificante, un modo non approvato per i maschi adulti, i terrori e i piaceri masochistici della fantasia di fondo, ma non così femminile da disturbare le strutture della competenza e della sessualità maschile. Ci si chiede allora se le Final Girls dei film slasher - Stretch, Stevie, Marti, Will, Terry, Laurie e Ripley - non siano infantili per lo stesso motivo per cui le "vittime" femminili della letteratura vittoriana della flagellazione - "Georgy", "Georgy", "Georgy", "Georgy", "Georgy", "Georgy", "Georgy", "Georgy", "Georgy", "Georgy".

[1] Tudor's *Monsters Rnd MtUi Sdent/sl$* traccia e specula sulle ragioni della crescente centralità del vittimismo nel cinema d'onore.

a Si veda il capitolo 3 ("Pareggiare i conti") per un confronto tra il trattamento visivo del stupro (maschile) in *Delivemnce* con gli stupri (femminili) in film come *Frenzy* di Hitchcock,
L'ultimo quartiere della sinistra di Wes Craven e *La primavera vergine* di Ingmar Be...gman.

"Willy" - sono infantili: perché sono maschi trasformati. La formazione trans, scrive Steven Marcus, "è essa stessa una difesa e un disconoscimento della fantasia che esprime contemporaneamente, cioè che un *ragazzo* viene picchiato, cioè amato, da un altro uomo".[43] Ciò che viene rappresentato come violenza maschile su femminile, in breve, è in senso figurato sesso maschile su maschile. Per Marcus, l'immagine letteraria della flag ellation, in cui le *ragazze* vengono picchiate, è completamente smentita dalle descrizioni
(in *La mia vita segreta)* di episodi di vita reale in cui le persone che sono state
non sono affatto ragazze, ma "gentiluomini" vestiti con abiti da donna ("Aveva un vestito da donna rimboccato fino alla vita, che mostrava il sedere e le cosce nude Ga un berretto da donna legato accuratamente intorno al viso per nascondere i baffi") e frustato da prostitute. La realtà, scrive Marcus, "mette fuori gioco la letteratura della flagellazione, mostrando come questa letteratura sia un'opera completamente
versione distorta e idealizzata di ciò che accade realmente "[44]. Applicata al film slasher, questa logica legge la femminilità della Final Girl (almeno fino alla sua trasformazione) e delle donne vittime in generale come solo apparente, artefatto della de flessione eterosessuale. È forse attraverso il corpo femminile che il corpo dell'au dienza viene sensazionalizzato, ma la sensazione è un af fetto interamente maschile.
faif. [45]

Almeno un regista, Hitchcock, ha esplicitamente individuato il brivido nell'equazione vittima = pubblico. Così si può giudicare dalle sue annotazioni marginali nella
istruzioni di ripresa per la scena della doccia in *Psycho:* "Il fendente. L'impressione di un coltello che taglia, come se lacerasse lo schermo stesso, strappando la pellicola".[46] Non solo il corpo di Marion deve essere lacerato, ma anche il corpo dall'altra parte della pellicola e dello schermo: il nostro corpo di testimoni. Come Marion è per Norman, il pubblico di *Psycho* è per il gallo di Hitch; come il pubblico del cinema horror in generale è per i registi di Psycho.

[43] Steven Marcus, *The Other Victorians,* pp. 260-61. Marcus distingue due fasi nello sviluppo della letteratura sulla flagellazione: una in cui la figura che viene picchiata è un ragazzo, e la seconda in cui la figura è una ragazza. Il cambiamento stesso indica, a un certo livello, l'irrilevanza del sesso apparente. "L'identità sessuale della figura che viene picchiata è notevolmente labile. A volte è rappresentato come un ragazzo, a volte come una ragazza, altre volte come una combinazione dei due, un ragazzo vestito da ragazza o il contrario". Anche le ragazze hanno spesso nomi sessualmente ambigui. Il picchiatore è una donna, ma nella lettura di Marcus una donna fallica, muscolosa, con peli sul corpo, che rappresenta il padre.

.. Ibidem, pp. 125-27.

e Si potrebbe sostenere che *The Burning,* uno slasher movie da campeggio estivo in cui la funzione di Final Girl non è ricoperta da un personaggio femminile, ma da uno maschile nerd (che alla fine trova il coraggio di smettere di piangere e di scappare e di reagire, con il risultato che è lui, e non i ragazzi "normali", ad abbattere il mostro), rivela l'essenzialità maschile della storia (e supporta una lettura della Final Girl come ragazzo travestito). Resta da chiedersi perché la funzione sia così frequentemente e vistosamente svolta da una donna.

[46] Come citato da Spoto, *The Dark Side of Genius,* p. 431.

quei film, la donna sta al maschio. Il "torturare le donne" di Hitchcock significa allora, semplicemente, torturare il pubblico. Le osservazioni di De Palma sulla fragilità maschile ("Le donne in pericolo funzionano meglio nel genere suspense.... si teme di più per lei che per un uomo robusto") contemplano allo stesso modo una relazione ma)e()n-"femminile" tra regista e spettatore. L'horror cinefantastico, in breve, riesce a incorporare le sue spettatrici come "femminili" e poi a violare quel corpo - che si contorce, rabbrividisce, grida collettivamente - in modi altrimenti immaginabili, per i maschi, solo nell'incubo. L'equazione è più chiara che in *Videodrome* di David Cronenberg. Qui la minaccia è un segnale video che distrugge la mente; le vittime, gli spettatori televisivi. Nonostante gli sforzi dell'eroe (maschio) per difendere la sua integrità mentale e fisica, un profondo squarcio simile a una vagina appare sul suo basso ventre. Il cospiratore dei media dice, mentre infila una videocassetta nella ferita aperta della vittima: "Devi aprirti completamente a questo".

Se il film slasher è "in apparenza" un genere con una forte presenza femminile, in queste letture figurative è un esercizio completamente maschile, che alla fine ha poco a che fare con la femminilità e molto con il fallocentrismo. In senso figurato, la Final Girl è un surrogato maschile nelle cose edipiche, una controfigura omoerotica, che il pubblico incorpora; nella misura in cui significa "ragazza", è solo per significare la mancanza maschile, e anche questo significato è annullato nelle scene finali. La nostra domanda iniziale su come far quadrare un'eroina-vittima donna con un pubblico in gran parte maschile non trova tanto una risposta quanto un'ovvietà in queste letture. The Final Girl è (apparentemente) maschile non nonostante la mascolinità del pubblico, ma proprio per questo. Il discorso è interamente maschile e le donne vi figurano solo nella misura in cui "leggono" qualche aspetto dell'esperienza maschile. Applaudire la Ragazza Finale come uno sviluppo femminista, come hanno fatto alcune recensioni di *Aliens* con Ripley, è, alla luce del suo significato figurativo, un'espressione particolarmente grottesca di velleitarismo. [47] È semplicemente una finzione concordata e l'uso da parte dello spettatore maschile di lei come veicolo per le proprie fantasie sadomasochistiche è un atto di disonestà forse senza tempo.

Per quanto possano avere un fascino immediato, queste letture figurative sciolgono tanti nodi quanti ne legano. Il pubblico, abbiamo detto, è pre-

[47] Questo sembrerebbe essere il senso della sequenza finale di *Blo-w Out* di Brian De Palma, in cui vediamo il fidanzato della vittima-eroe pugnalare a morte l'assassino, ma poi sentiamo la televisione annunciare che la donna stessa ha sconfitto l'assassino. La trama del film ha a che fare con la realizzazione di un film slasher ("Co-Ed Frenzy"), e sembra chiaro che De Palma intenda il suo finale come un commento alla formula Final Girl del genere. L'insistenza di De Palma (e anche di Hitchcock) sul fatto che solo gli uomini possono uccidere gli uomini o proteggere le donne dagli uomini merita un saggio a parte.

dominante maschile; ma che dire delle donne che ne fanno parte? Le liquidiamo come identificate come uomini e consideriamo la loro esperienza come un atto di collusione con l'oppressore? [48] Questo è un giudizio forte da applicare a un gran numero di donne; infatti, se è vero che il pubblico dei film slasher è principalmente maschile, ciò non significa che non ci siano anche molte spettatrici che amano attivamente questi film, e naturalmente ci sono anche donne, per quanto poche, che li sceneggiano, li dirigono e li producono. Questi fatti ci obbligano almeno a considerare la possibilità che le fan femminili trovino nel testo e nell'immagine di questi film un significato meno in contrasto con i loro interessi di quanto l'analisi figurativa vorrebbe farci credere. Oppure dovremmo concludere che maschi e femmine leggono questi film in modo diverso in qualche senso fondamentale? Le donne rispondono al testo (il letterale) e i maschi al sottotesto (il figurativo)? [49]

Una simile nozione di comprensione differenziale è alla base della lettura ho moerotica. Il presupposto silenzioso di questa lettura è che l'identificazione maschile con la donna non può essere, e che lo spettatore/lettore maschile che si unisce all'esperienza femminile lo fa solo attraverso una conversione omosessuale. Ma l'identificazione femminile con l'esperienza maschile indica allora allo stesso modo una conversione lesbica? Oppure i processi del patriarcato sono così unidirezionali che la donna può identificarsi direttamente con il maschio, ma il maschio può identificarsi con la donna solo transessualizzandola? Final Girl significa "ragazza" per le spettatrici e "ragazzo" per gli spettatori? Se le sue caratteristiche maschili la qualificano come un ragazzo trasformato, le caratteristiche femminili dell'assassino non lo qualificano come una donna trasformata (nel qual caso la lettura omoerotica può essere mantenuta solo definendo quella "donna" come fallica e ritrasformandola in un maschio)? Per quanto sorprendente, l'analogia tra Georgy della storia vittoriana della flagellazione e Stretch del film slasher vacilla nel momento in cui Stretch si accanisce sul suo assalitore e lo smaschera. Dobbiamo forse supporre che il gusto omoerotico del fan del pestaggio ceda improvvisamente a quella che i folcloristi chiamano una fantasia "non liquidata"? Inoltre: è una semplice coincidenza che questa combinazione di storie - processo, poi trionfo - abbia una così marcata somiglianza con la classica storia dell'eroe (maschile)? La storia dell'eroe standard che ha come protagonista un maschio anatomico ha un significato diverso da quella che ha come protagonista un maschio anatomico?

Come percepito da Marcus, la relazione tra le storie georgiane di flagellazione literahlre e l'aneddotica reale dei gentiluomini vittoriani è meravigliosamente eloquente. A suo avviso, la mascolinità di

Il termine è di Judith Fetterley. Si veda il suo *Resisting Reader.*

[49] Sulla possibile varietà di risposte a un singolo film, si veda Norman N. Holland, "I film".

quest'ultimo deve dimostrare l'essenziale o funzionale mascolinità del for mer. Ciò che la sua analisi non affronta pienamente, tuttavia, è l'abbigliamento che il gentiluomo indossa: non quello di un bambino, come prevede la lettura "infantile" di Marcus, ma esplicitamente quello di una donna. [50] Questi abiti femminili possono naturalmente essere intesi, nei termini dell'interpretazione omoerotica, come un ultimo tentativo da parte del gentiluomo di dissociarsi dall'omosessualità (cestuosa) implicita nella sua pratica sessuale preferita. Ma non possono essere spiegati altrettanto bene, e molto più economicamente, come parte integrante di una fantasia di femminilità letterale? Allo stesso modo, la femminilità delle rappresentanti letterarie del gentiluomo - le ragazze delle storie di flagellazione - non può essere intesa come l'ovvia, persino necessaria, estensione dell'abito e del cappello di quell'uomo? Lo stesso vestito e lo stesso cappello, suggerisco, infestano i margini del film slasher. Non si tratta di negare la convenienza deflattiva, per lo spettatore maschile (e per il regista), di un'eroina-vittima femminile in un contesto così carico di tanfo; si tratta solo di suggerire che la femminilità di questo personaggio è anche condizionata da una sorta di curiosità immaginativa sul femminile in sé e per sé.

Lo stesso vale per il caso psicoanalitico. Questi film sembrano infatti contrapporre il bambino in una lotta, allo stesso tempo terrificante e attraente, con l'Altro in affitto, ed è un raro esempio che non tematizza direttamente le relazioni genitori-figli. Ma se Freud sottolineava la fonte materna dell'*Unheimlich,* l'Altro dei nostri film è decisamente androgino: maschile/femminile negli aspetti del carattere e del luogo (il luogo "intrauterino"), ma maschile nell'anatomia. La logica convenzionale potrebbe interpretare l'assassino come la madre fallica del ragazzo trasformato (la Final Girl), ma il testo stesso non obbliga a tale lettura. Al contrario, il testo ci presenta ad ogni livello costruzioni ermafrodite, che attirano l'attenzione su se stesse e chiedono di essere prese nei loro termini.

Infatti, se definiamo la Final Girl come nient'altro che un maschio figurato, cosa ne facciamo del contesto del gioco spettacolare dei generi in cui è enfaticamente situata? Nel suo saggio sull'inautentico, Freud respingeva a priori la teoria di Jentsch secondo cui l'esperienza dell'orrore procede dall'incertezza intellettuale (curiosità o sentimenti di confusione, indotti da un autore o da una coincidenza, riguardo a un'idea di vita).

"Marcus si accontenta di notare che la scena dimostra una "confusione di identità sessuale". Nella letteratura della flagellazione, aggiunge, "questa identità confusa è anche presente, ma è nascosta e non riconosciuta". Ma è proprio la femminilità delle figure battute che la riconosce (Marcus, *The Other Victorians,* p. 127).

chi, cosa e dove si è. [51] C'è da chiedersi, tuttavia, se Freud sarebbe stato così sprezzante se, al posto dei materiali misti che ha usato come prova, gli fosse stato presentato un corpus narrativo coerente - ad esempio, quaranta slasher - in cui i temi dell'incesto e della separazione fossero stati interpretati senza sosta da un personaggio femminile e in cui l'identità di genere fosse stata ripetutamente tematizzata come una causa in sé e per sé. Infatti, anche se i fattori che abbiamo considerato finora - le convenzioni dello sguardo maschile, la costituzione femminile del terrore abietto, il valore per lo spettatore maschile della distanza emotiva dai tabù in questione, l'orrore speciale che può inalare.per lo spettatore maschile, la mancanza fallica, la deviazione omoerotica - spiegano perché abbiamo Pauline e non Paul come vittima-eroe, ma non spiegano infine la forte sensazione che il genere sia semplicemente preso in giro e che parte del brivido risieda proprio nella conseguente "incertezza intellettuale" dell'identità sessuale. Il "gioco di funzioni pronominali" che sottende e definisce il cinefantastico non si manifesta in nessun altro luogo più riccamente che nello slasher; se il genere ha una base estetica, è proprio quella di un gioco di identità visiva. [52] Si consideri, ad esempio, l'abitudine ormai standard di farci vedere l'azione in prima persona molto prima di rivelare chi o cosa *sia* la prima persona. Nella sequenza di apertura di *Halloween I,* "noi" ci riveliamo tardivamente, dopo aver commesso un omicidio in prima persona, come un bambino di sei anni. La sorpresa è spesso all'interno del genere, ma anche, in un numero impressionante di casi, attraverso di esso. Ancora una volta, *Venerdì 13 I,* in cui "noi" perseguitiamo e uccidiamo una serie di adolescenti nel corso di un'ora di film senza nemmeno sapere chi siamo; siamo invitati, dalle aspettative convenzionali e dagli scorci delle "nostre" parti del corpo - un piede pesantemente stivalato, una mano ruvidamente guantata - a supporre che "noi" siamo maschi, ma "noi" ci riveliamo, alla fine del film, come una donna. Se questo è il caso più drammatico di come si tira fuori il tappeto del genere, non è affatto l'unico. In *Vestito per uccidere,* siamo portati a credere, sempre per mezzo di scorci, che "noi" siamo donne, per poi scoprire, nel finale, che "noi" siamo uomini travestiti. In *Psycho,* la donna che intravediamo tenere il coltello

s, Freud, 'Il perturbante'", in particolare pp. 219-21 e 226-27. Per una bella discussione della relazione tra Freud e la posizione di Jentsch in questo saggio, si veda Fram;oise Mellzer, "The Un canny Rendered Canny: Freud's Blind Spot in Reading Hoffman's The Sandman".

Per Jackson (Fanlasy) e Nash (*"V,impyr* and the Fantastic"), il fantastico dipende dal suo effetto sull'incertezza della visione, sulla profusione di prospettive e sulla confusione tra soggettivo e oggettivo. Nella misura in cui il film può presentare combinazioni "irreali" di oggetti ed eventi come "reali" attraverso l'occhio della macchina da presa, sostiene Jackson, il "processo cinematografico stesso potrebbe essere definito fantastico" (p. 31). Nash ha coniato il termine "cinefantastico" per descrivere il "gioco della funzione del pronome" in cui si impegnano in particolare i film horror/fantasy (soprattutto a p. 37).

con una virilità visibile abbastanza oscena in una signora anziana" si rivela poi, dopo ulteriori prese in giro di genere, essere Norman con i vestiti della madre. [53] *Psycho II* fa più o meno lo stesso gioco. Il *cruising* (in cui, non a caso, i travestiti giocano un ruolo di primo piano) adatta i termini lungo le linee eterosessuali/omosessuali. Il problema è se il detective, originariamente etero, assegnato alla serie di omicidi in una comunità gay, ceda o meno alla sua identità omosessuale; la macchina da presa ci lascia sempre più incerti sulle sue (nostre) inclinazioni sessuali, per non parlare della sua (nostra) complicità nei crimini. Persino alla fine del film non siamo sicuri di chi *fossimo* "noi" durante alcune sequenze in prima persona. [54]

Il gioco dell'identità di genere, in breve, è troppo presente e troppo pervasivo nel film slasher per essere liquidato come superveniente. Sembrerebbe invece essere un elemento integrante della particolare marca di sensazioni corporee in cui il genere si cimenta. Non è nemmeno un'esclusiva del genere horror. È direttamente tematizzato in termini comici nei "gender-bender" *Tootsie* (in cui un uomo si fa passare per una donna), *All of Me* (in cui una donna viene letteralmente introiettata in un uomo e ne influenza il linguaggio, i movimenti e il pensiero) e *Switch.* È anche direttamente rappresentato, nella forma di figure e relazioni bisessuali e androgine, in film cult come *Pink Flamingos* e *The Rocky Horror Picture Show.* (È ulteriormente tematizzato (in modo abbastanza prevedibile, date le loro preoccupazioni corporee) in film pornografici come *Every Woman Has a Fantasy,* in cui un uomo, per avere accesso a un gruppo di donne in cui si discute di fantasie sessuali, si veste e si fa passare per una donna. (Il grado in cui la pornografia "maschile" in generale si basa sul suo effetto di identificazione tra i generi rimane una questione aperta; la proposta ha un certo senso per le sequenze lesbiche obbligatorie e per il successo fenomenale di *Behind the Green Door,* solo per citare due esempi).55 Tutti questi film, e altri simili, sembrano chiedere

53 Raymond Durgnat, *Films and Flllings,* p. 216.

"' Non pochi critici hanno sostenuto che l'ambiguità è il risultato involontario di una cattiva regia.

"Nella sua recensione di *Not a Low Stqry,* Susan Barrowdough scrive che "la speculazione maschile è un'altra cosa".

Il pornografo non prende la parte del maschio, ma quella della femmina. Contrariamente all'ipotesi che il maschio usi la pornografia per confermare e celebrare l'attività sessuale e il dominio del suo genere, c'è la possibilità che il suo piacere si identifichi con una passività o una subordinazione 'femminile'" (pp. 35-36). Alan Soble condivide la proposta nel suo *Parnognrphy* (in particolare a p. 93). Afferma il regista di film porno e sessuali Joe Samo: "Il mio punto di vista è più o meno sempre dal punto di vista della donna; sottolineo l'efficacia delle donne per se stesse. In generale, mi concentro sull'orgasmo femminile il più possibile" (cit. da V. Vale e Andrea Juno, *Film incredibilmente sconosciuti,* p. 94). "L'identificazione maschile con le donne", scrive Kaja Silverman, "non ha ricevuto la stessa attenzione critica.

una qualche versione della domanda: come sarebbe essere, o sembrare, anche solo temporaneamente, una donna? In opposizione alla ricezione di *Tootsie* come film femminista, Elaine Showalter sostiene che il successo di "Dorothy Michaels" (il personaggio di Dustin Hoffman), per quanto riguarda sia la trama che il pubblico, risiede nel velare il potere maschile con costumi femminili. *Tootsie si* traveste, scrive,

> è un modo per promuovere la nozione di potere maschile mascherandola. Nella teoria psicoanalitica, il travestito maschio non è un uomo impotente; secondo lo psichiatra Robert Stoller, in *Sex and Gender,* è una "donna fallica" che può dire a se stessa che "è, o con la pratica diventerà, una donna migliore di una femmina biologica, se sceglie di farlo". Quando è sicuro o necessario, il travestito "prova un grande piacere nel rivelare di essere un maschio-donna. . . . . Il piacere di ingannare gli ignari facendogli credere di essere una donna e poi rivelare la sua mascolinità (ad esempio, abbassando improvvisamente la voce) non è tanto erotico quanto la prova che esiste una donna con un pene". L'efficacia di Dorothy è l'equivalente letterale del parlare piano e portare un grosso bastone. [56]

Per lo stesso motivo letteralistico, quindi, il successo di Stretch deve risiedere nel fatto che alla fine, almeno, "parla forte" *anche* se *non ha un* "bastone". Proprio come i lapsus vocali di "Dorothy" servono a ricordarci che il suo personaggio è davvero maschile, così le "tette e l'urlo" della Final Girl servono più o meno continuamente a ricordarci che è davvero un uomo, anche se, e nonostante ciò, alla fine si comporta "come un uomo".[57] La sua motosega è quindi ciò che è la gonna di "Dorothy Mi chaels": una figurazione di ciò che *fa* e di ciò che *sembra,* in contrapposizione a ciò che *è* - e il film si basa sull'opposizione -. L'idea che l'aspetto e il comportamento non indichino necessariamente il sesso - anzi, possono indurre in errore - si basa sulla comprensione del fatto che il sesso è una cosa e il genere un'altra; in pratica, che il sesso è la vita, un dato poco interessante, ma che il genere è il teatro. Cosa...

[come sublimazione in "ostentazione" professionale e inversione in scopofilia], anche se sembrerebbe essere la più potenzialmente destabilizzante, almeno per quanto riguarda la generazione" (nella sua discussione della Grande Rinuncia Maschile in "Frammenti di un discorso alla moda", p. 141 (brevemente ricapitolata in *Lo specchio acustico,* pp. 24-27). Lo sviluppo più significativo nella considerazione delle "identificazioni" pornografiche è rappresentato da *Hard Core* di Linda Williams del 1989.

[56] Elaine Showalter, "Cross Dressing critico", p. 138.

[57] A prescindere dalle altre funzioni, la scena che rivela la Ragazza Finale in un certo grado di svestizione serve a sottolineare la sua femminilità. Come ha osservato un recensore a proposito della scena verso la fine di *Aliens* (come *Alien),* "abbiamo Ripley che si aggira vestita solo di biancheria intima. Un piccolo promemoria del suo genere, per non perderlo di vista dietro tutta quella potenza di fuoco?". (Christine Schoefer, *East Bay Express,* 5 settembre 1986, p. 37).

In ogni caso, l'agitare della motosega da parte di Stretch è un momento di grande impatto. Il suo scopo non è quello di farci dimenticare che è una ragazza, ma di imporci questo fatto. Il momento, va aggiunto, è anche quello che prende apertamente in giro le convenzioni letterarie/cinematografiche della rappresentazione simbolica.

Forse è proprio questa teatralizzazione del genere che rende possibile la disponibilità dello spettatore maschile a sottomettersi a un'esperienza spettatoriale che Hitchcock definì "femminile" nel 1960 e che da allora è diventata sempre più tale. Nell'horror classico, la "femminilizzazione" del pubblico è intermittente e cessa presto. Il nostro rapporto con il corpo di Marion in *Psycho* si interrompe bruscamente al momento della sua massima intensità (fendenti, strappi, lacerazioni). Il considerevole resto del film distribuisce le nostre simpatie ammaccate tra diverse figure minori, maschili e femminili, in modo e con una lunghezza tali da attenuare l'esperienza di Marion e lasciarci, alla fine, più o meno recuperati in una presunta mascolinità. Come Marion, la Final Girl è la vittima designata, l'incorporata del pubblico, il cui corpo, squarciato e lacerato, ci farà trasalire e urlare sulla sedia. Ma a differenza di Marion, lei non muore. Se *Psycho,* come altri film horror classici, risolve il problema della femminilità cancellando la donna e sostituendola con rappresentanti dell'ordine maschile (per lo più, ma non inevitabilmente, maschi), lo slasher moderno lo risolve regredendo la donna. Alla fine, come pubblico, siamo "mascolinizzati" da e attraverso la stessa figura da e attraverso la quale siamo stati precedentemente "femminilizzati". Lo stesso corpo fa per entrambi, e quel corpo è femminile.

L'ultimo punto è quello cruciale: lo stesso corpo *femminile* fa per entrambi. La Ragazza Finale (I) subisce prove strazianti e (2) distrugge virtualmente o realmente l'antagonista e si salva. Secondo la tradizione popolare, non si tratta di un'eroina, per la quale la fase 1 consiste nell'essere salvata da qualcun altro, ma di un eroe, che è all'altezza della situazione e sconfigge l'avversario con la propria arguzia e le proprie mani. La prima parte della storia si adatta bene al femminile; è il cuore delle storie di eroine in generale (Cappuccetto Rosso, Paolina), e in un certo senso figurato, in modi che ho elaborato in qualche dettaglio, è di genere femminile anche quando è interpretata da un maschio. La posizione di Odisseo, intrappolato nella grotta dei Ciclopi, non è poi così diversa da quella di Paolina legata ai binari o di Sally legata a una sedia nella sala da pranzo della famiglia del mattatoio. Il momento decisivo, per quanto riguarda la fissazione del genere, sta in ciò che accade dopo: chi si salva da solo è maschio, chi viene salvato da altri è femmina. Per quanto "femminile" sia la sua esperienza nella fase 1, l'eroe tradizionale, se si ribella all'avversario e si salva nella fase 2, sarà maschio.

Ciò che è notevole nel film slasher è quanto sia vicino a invertire le priorità. Presumibilmente per le varie ragioni funzionali o figurative che ho considerato in questo capitolo, la fase 1 vuole una femmina: su questo punto tutti gli slasher da *Psycho* in poi sono d'accordo. La paura abietta è ancora di genere femminile e le ansie tabù in cui si muovono gli slasher sono ancora esplorate più facilmente da Pauline che da Paul. Lo slittamento arriva nella fase 2. *Come* per muto ossequio a un imperativo culturale, i film slasher degli anni Settanta introducono un maschio all'ultimo minuto, anche quando è reso soprannumerario dalla solida difesa della Final Girl. Nel 1980, tuttavia, l'uomo soccorritore è stato eliminato o del tutto marginale; non pochi film lo vedono accorrere in soccorso solo per essere fatto a pezzi, lasciando che la Final Girl si salvi da sola. Nel momento in cui la Final Girl diventa la propria salvatrice, diventa un'eroina; e il momento in cui diventa un'eroina è il momento in cui lo spettatore maschile rinuncia all'ultima pretesa di identificazione maschile. Il terrore abietto può essere ancora di genere femminile, ma la volontà di un genere attuale immensamente popolare di rappresentare nuovamente l'eroe come una femmina anatomica sembrerebbe suggerire che almeno uno dei segni tradizionali dell'eroismo, l'autosalvataggio trionfale, non è più strettamente di genere maschile.

Così come l'apparato cinematografico. La classica scissione tra "spettacolarità e narrazione", che "suppone il ruolo dell'uomo come attivo nel portare avanti la storia, nel far accadere le cose", è perlomeno scompaginata nel film slasher. [58] Quando la Final Girl (in film come *Hell Night* e *Texas Chain Saw Massacre II)* assume lo "sguardo investigativo attivo", inverte esattamente lo sguardo, rendendo l'assassino uno spettacolo e se stessa una spettatrice. Ancora una volta, è attraverso gli occhi dell'assassino (I-camera) che abbiamo visto la Final Girl all'inizio del film, e attraverso gli occhi della Final Girl che vediamo l'assassino, spesso per la prima volta con chiarezza, verso la metà del film e sempre più verso la fine. Lo sguardo diventa, almeno per un po', femminile. Più precisamente, l'esercizio femminile del controllo dello sguardo non si traduce nel suo annientamento, alla maniera del cinema classico, ma nel suo trionfo; anzi, il suo trionfo *dipende* dalla sua assunzione dello sguardo. [59]

Non sorprende, alla luce di questi sviluppi, che la Ragazza Finale mostri segni di mascolinità. La sua fallicizzazione simbolica, nella

" Mulvey, "Piacere visivo e onema narrativo", pag. 12.

"Del "film della donna" (in particolare *Le due signore Carroll),* Mary Ann Doane ha scritto: "L'esercizio di uno sguardo indagatore attivo da parte della donna può essere solo simulato con la sua stessa vittoria. Il luogo della sua spe:ularizzazione viene trasformato nel luogo di un processo di visione progettato per mettere a tacere un'aggressione contro se stessa" (The Desire *to Desire,* p. 136). Deve essere questa aspettativa di punizione che lo slasher gioca e poi stravolge.

Le ultime scene possono o meno derivare dall'orrore della mancanza da parte del pubblico e del creatore. Ma certamente procede dalla necessità di allinearla alle leggi epiche della tradizione narrativa occidentale - la cui stessa unanimità testimonia l'importanza storica, nella cultura popolare, della rappresentazione letterale dell'eroismo in forma maschile - e procede non meno dalla necessità di rendere intelligibile lo sguardo riallocato a un pubblico condizionato dall'apparato cinematografico dominante.

Vale la pena notare che i generi più elevati dell'horror hanno sempre resistito a questi sviluppi. L'idea di una donna che supera in astuzia, e ancor meno che combatte, o supera, il suo assalitore è impensabile nei film di De Palma e Hitchcock. [60] Sebbene le vittime dei film slasher possano essere stuzzicanti dal punto di vista sessuale, non sono inoltre semplici, intriganti, fisicamente incompetenti e moralmente carenti come le vittime femminili di questi registi. Per quanto rivoltanti siano gli effetti speciali e sessualizzata la violenza, pochi omicidi slasher raggiungono il livello di sadismo voluttuoso che accompagna la distruzione delle donne nei film di De Palma. Per ragioni sulle quali possiamo solo speculare, la femminilità è più convenzionalmente elaborata e inesorabilmente punita, e in un ambiente enfaticamente maschile, nelle forme più elevate, quelle che *vengono* scritte, e non da Joe Bob Briggs.

Che il film slasher parli in modo profondo e ossessivo delle ansie e dei desideri maschili sembra chiaro, se non altro per la mascolinità della maggioranza del pubblico. Eppure si tratta di testi in cui le categorie di maschile e femminile, tradizionalmente incarnate da uomo e donna, sono collassate in uno stesso personaggio, un personaggio anatomicamente femminile e il cui punto di vista lo spettatore è inequivocabilmente invitato a condividere, secondo le consuete convenzioni letterarie, strutturali e cinematografiche. La disponibilità e persino l'impazienza (a giudicare dall'enorme popolarità di questi film) dello spettatore maschile di gettare la propria sorte emotiva, anche se solo temporaneamente, con una donna, ma con una donna in preda alla paura e al dolore, almeno in prima istanza, sembrerebbe suggerire che egli abbia un interesse vicario in quella paura e in quel dolore. Se poi l'atto dello spettatore dell'orrore viene registrato come un'esperienza "femminile" - gli effetti di shock inducono nello spettatore sensazioni corporee che rispondono alla paura e al dolore della vittima dello schermo - l'accusa di masochismo viene sottolineata. Questo non vuol dire che anche lo spettatore maschile non abbia un interesse nel sadico

"In realtà, come ha dimostrato Modleski (The *Women Who Knew Too* Much) il rapporto di Hitchcock con le donne è ambivalente. Nessuno ha tentato una simile analisi di De Palma.

La struttura narrativa, le procedure cinematografiche e la risposta del pubblico indicano che l'autore si muove con disinvoltura da una parte all'altra. È solo per suggerire che nella sequenza di Final Girl la sua empatia con ciò che i film definiscono come postura femminile è pienamente coinvolta, e inoltre, poiché questa sequenza è inevitabilmente quella centrale in ogni film, l'esperienza di visione si basa sull'assunzione emotiva della postura femminile. Kaja Silverman fa un ulteriore passo avanti: "Azzarderò la generalizzazione che è sempre la vittima - la figura che occupa la posizione passiva - a essere realmente al centro dell'attenzione, e la cui sottomissione il soggetto (sia esso maschio o femmina) sperimenta come una piacevole ripetizione della propria storia", scrive. In effetti, mi spingerei a dire che il fascino del punto di vista sadico è semplicemente quello di fornire il miglior punto di vista da cui osservare il dispiegarsi della storia masochistica".[61]

Lo slasher non è certo il primo genere nelle arti letterarie e visive a invitare all'identificazione con il femminile; non si può fare a meno di chiedersi, più in generale, se il mantenimento storico di immagini di donne in preda alla paura e al dolore non abbia a che fare con il vicariato maschile più di quanto comunemente riconosciuto. Ciò che distingue lo slasher, tuttavia, è l'assenza o l'insostenibilità di prospettive alternative e quindi la qualità esposta dell'invito. Come dimostra un'analisi della tradizione, non è sempre stato così. Le tappe dell'evoluzione della Final Girl - il suo assorbimento frammentario di funzioni precedentemente rappresentate dai maschi - possono essere collocate negli anni successivi al 1978. Il fatto che gli avventori tipici di questi film siano i figli di matrimoni contratti negli anni Sessanta o addirittura nei primi anni Settanta mi porta a ipotizzare che le terribili affermazioni di quell'epoca - che il movimento delle donne, l'ingresso delle donne nel mondo del lavoro e l'aumento dei divorzi e delle famiglie con capofamiglia avrebbero prodotto una massiccia confusione di genere nella generazione successiva - non fossero del tutto sbagliate. Negli anni Ottanta preferivamo parlare di culto dell'androginia, ma il punto è più o meno lo stesso. Il fatto che abbiamo nell'assassino un maschio femminile

[61] Kaja Silverman, "Masochismo e soggettività", pag. 5. Inutile dire che questa non è la spiegazione dell'eroe femminile offerta dall'industria. *Time* magaWle su *Aliens:* "Come dice il regista Cameron, l'infinita "iemulazione" dell'eroe maschile da parte dell'"industria dominata dagli uomini" è, se non altro, commercialmente miope. Hanno scelto di ignorare che il 50% del pubblico è femminile. E mi è stato detto che è stato dimostrato demograficamente che l'80% delle volte sono le donne a decidere quale film vedere" (28 luglio 1986). Naturalmente non è stato Cameron a stabilire l'eroe femminile della serie, ma Ridley Scott (in *Alien),* ed è lecito supporre, dalla sua attenta manipolazione della formula, che Scott l'abbia presa dai film slasher, dove ha prosperato per qualche tempo con un pubblico fortemente maschile (né l'affermazione di Cameron secondo cui anche il pubblico main stream è al 50% femminile è confermata da alcuno studio sul pubblico che io conosca). L'analisi di Came ron è quindi sia egoistica che fuori tema.

e nel personaggio principale una femmina maschile, rispettivamente un genitore e un sedicenne, sembrerebbe, soprattutto in quest'ultimo caso, suggerire un allentamento delle categorie, o almeno della categoria della femmina. [62] Non è che questi film ci mostrino il genere e il sesso in libera variazione; è che si fissano su combinazioni irregolari, tra le quali la combinazione maschile femminile prevale ripetutamente su quella femminile maschile. Il fatto che i maschi maschili (fidanzati, fidanzati, aspiranti soccorritori) siano regolarmente liquidati attraverso il ridicolo o la morte o entrambi, sembrerebbe suggerire che non è la mascolinità in sé a essere privilegiata, ma la mascolinità in combinazione con un corpo femminile - anzi, come contempla il termine eroe-vittima, la mascolinità in combinazione con la femminilità. Infatti, se "maschile" descrive la Final Girl in alcuni momenti, e in alcuni dei suoi momenti più teatrali, non rende giustizia al senso del suo personaggio nel suo complesso. Fin dall'inizio alterna i registri; prima della lotta finale sopporta le più profonde pulsioni della "femminilità"; e anche durante la lotta finale è ora debole e ora forte, ora fugge dall'assassino e ora lo carica, ora pugnala e viene pugnalata, ora grida di paura e ora urla di rabbia. È una femmina fisica e un androgino caratteriale: come il suo nome, non è maschile ma o/o, entrambi, ambigui. [63]

Robin Wood parla della sensazione che l'orrore, per lui il sottoprodotto di un'opera d'arte, sia un'esperienza di vita.

di crisi e disintegrazione culturale, è "attualmente il più importante di tutti i generi (cinematografici) americani e forse anche il più progressista, anche nel suo palese nichilismo".[64] Allo stesso modo Vale e Juno dicono dei "film incredibilmente strani", per lo più horror a basso costo, che il loro volume prende in esame: "Spesso presentano punti di vista impopolari, persino radicali, che affrontano le disuguaglianze sociali, politiche, razziali o sessuali, le disuguaglianze e le disuguaglianze di genere".

"" Dtka propone una lettura politico-allegorica della Final Girl: "Donna (una rarità nel film di genere americano) e "castrata", è un simbolo di Stati Uniti indeboliti, ma che, quando si risvegliano, sono ancora forti" (Qimes *of Terror,* p. 138).

[63] Se questa analisi è corretta, possiamo aspettarci che i film horror del futuro presentino Final Boys come weU come Final Girls (Pauls come -u come Paulines). Due figure possono essere esempi incipienti: Jesse, il bel ragazzo di *A Nightmare on Elm Street ll,* e Ashley, il personaggio che muore per ultimo in The *Evil Dead* (1983). Nessuno dei due ricopre il ruolo, ma i loro nomi e, nel caso di Jesse, la caratterizzazione, sembrano giocare con le tradizioni. *Misery* offre un interessante tum sulla convenzione. Qui la posizione "femminile" o masochista è occupata da un uomo (per la verità con le gambe rotte) e la posizione del sadico assassino seriale, disturbato dal genere (che "adora" l'oggetto delle sue attenzioni, proprio come gli assassini degli slasher a volte "adorano" le loro vittime femminili) è interpretata da una donna. Si tratta di una disposizione che consente un'inversione sa distica particolarmente prolungata e brutale.

,,. Wood, "Il ritorno del represso", p. 28. Per una visione opposta, basata sull'horror classico nelle sue manifestazioni letterarie e cinematografiche, si veda Franco Moretti, "La dialettica della paura".

pocrisia nella religione o nel governo "6.5 E Tania Modleski ripose il suo
contro la critica della cultura di massa derivata dalla Scuola di Francoforte sulla base delle prove dello slasher, che *non* propone un'armonia spuria; *non* promuove il "bene specioso" (ma anzi spesso lo pone e lo attacca); *non* utilizza i meccanismi dell'identificazione, della continuità narrativa e della chiusura per fornire il tipo di compiacimento narrativo che caratterizza l'ideologia dominante. [66] Si è profondamente riluttanti a fare affermazioni progressiste per un corpo cinematografico così spettacolarmente cattivo nei confronti delle donne come lo è il film slasher, ma il fatto è che lo slasher, a suo modo perverso e nel bene e nel male, rappresenta un aggiustamento visibile nei termini delle rappresentazioni di genere. Il fatto che si tratti di un aggiustamento in gran parte maschile, che appare nel punto più lontano possibile dai quartieri della teoria e che mostra segni di risalita, è di non poco interesse per lo studio della cultura popolare. [67]

..., Vale e Juno, *Film Incredibilmente Slrange,* pag. 5.

[66] Tania Modleski, "The Tttror of Pleasure", pp. 155---66.

Il rivolo ascendente si è trasformato in un'alluvione da quando questo saggio è stato pubblicato per la prima volta nel 1987. Si veda la Postfazione, più avanti.